مجلة النقد الأدبى

فصول

المجلد الخامس عشر
العدد الثالث
خريف ١٩٩٦



الشعر العربى المعاصر

الجزء الثانى

اللحظة الراهنة - المثاقفة الإليوتية - شاعرة نوبل

ملف خاص: الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى

فصول
مجلة النقد الأدبي
مجلة علمية محكمة

الشعر العربي المعاصر

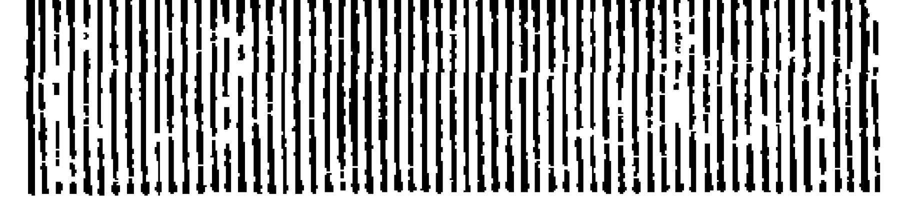
الجزء الثاني



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

مجلة النقد الأدبي



السعر: ثلاثة جنيهات

● **الأسعار فى البلاد العربية :**
الكويت ١،٧٥٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٥٠ درهم ـ سلطنة عمان ٣ ريال ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٥٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٣ دينار ـ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ـ الأردن ٢.٥ دينار ـ قطر ٣٠ ريال ـ غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار ـ تونس ٥ دينار ـ الإمارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١.٧ دينار. دبى/ أبو ظبى ٣٠ درهم.

● **الاشتراكات من الداخل**

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشا + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● **الاشتراكات من الخارج .**
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا) .

● **ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :**
مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

ISSN 1110 - 0702

● **الإعلانات :** يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الشعر العربي المعاصر

الجزء الثانى

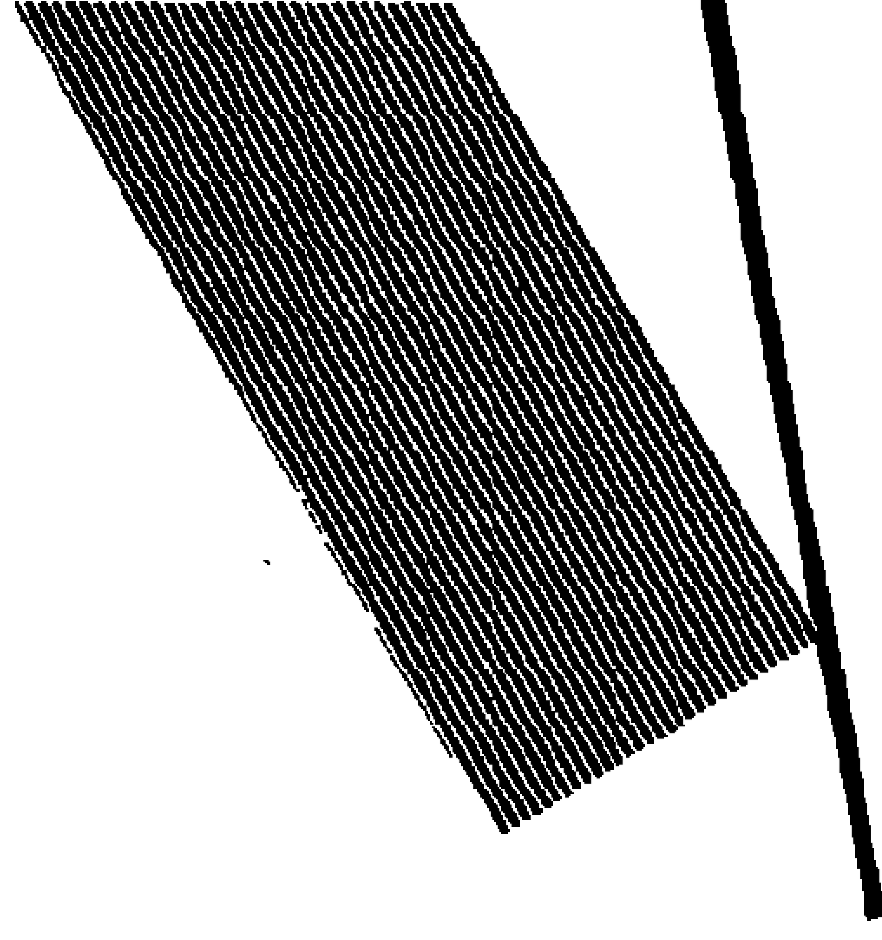
المجلد الخامس عشر
العدد الثالث

خريف ١٩٩٦



• فى هذا العدد

فصول



مفتتح

نحتفى بالشعر لأننا نحتفى بالإبداع، ونحتفى بالإبداع لأننا نحتفى بالحياة فى تطلعها إلى الغد. والشعر فضاء الإبداع الأثير لأنه ينطوى على ما يصله بغيره من الفنون، فالصورة فيه تصله بفن الرسم الوصل الذى تقوم به عين المخيلة على مستوى البصر أو البصيرة، والإيقاع منه يصله بفن الموسيقى فى تجاوب النغم الذى يقوم على وحدة التنوع بما يؤكد حيوية الاستجابة، وتصله بنيته بالمعمار الوصل الذى يقلب السمع بصراً فى معنى الإيقاع، أو يقلب البصر سمعا فى دلالة التركيب، ويصله توتره بالدراما على أساس ما فيه من تصارع داخلى بين العناصر والمكونات؛ فكل قصيدة هى دراما صغيرة، فيما يقول الناقد كلينث بروكس، لأنها تقوم على صوت يحاور نفسه، أو «أنا» تحاور العالم فى حوارها مع نفسها. ويتضمن الشعر، أخيرا، من عناصر السرد ما يصله بفن القص، على مستوى تجسيد الشخصية، أو التصوير الخاطف للأحداث والمشاهد. لذلك يذهب عدد غير قليل من النقاد إلى أن الشعر أقرب ما يكون إلى البللورة الإبداعية التى تنعكس عليها الفنون بقدر ما يجسّد الشعر بعض وجودها المتعدد الأبعاد.

وعندما نتحدث عن شعرنا العربى، تحديدا، فإننا نتحدث عن الحضور القديم الجديد لإبداع الحضارة العربية، تلك الحضارة التى وضعت الشعر فى مقدمة فنون القول، وجعلت منه فنها الأول، حين جعلت منه ديوان العرب الذى يجمع مآثرها ومفاخرها، معارفها ومداركها، تجاربها وأحداث حياتها، فكان الشعر علامة هذه الحضارة وسمة هويتها الإبداعية التى فاخرت بها غيرها من الأمم والحضارات. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تربط الحضارة العربية بين الشعر ومعنى المعرفة التى تتجدد بها الحياة من ناحية، ومعنى الحكمة التى يعمر بها الكون من ناحية أخرى.

ومنذ أن تحدث الشعراء العرب القدماء عن الشعر الذى لولاه ما عرف طالبو المكارم معنى المكارم، والساعون وراء المجد معنى المجد، فإن الشعر يواصل حضوره الخلاّق فى الحياة العربية، ويواصل الشاعر العربى الحفاظ على النار المقدسة التى ورثها عن أسلافه، والتى ظل ينفخ فيها من روحه الخاص ما ظل يمنحها طابعها الجديد الفريد.

هكذا ظل الشعر العربى منطويا على المعنى الخلاّق للتقاليد التى وصلت اللاحق بالسابق وصل الإضافة التى لا تعنى الانقطاع الكامل عن الأصل، ووصل الحضور المتجدد الذى يتأبى على جمود التكرار ووخم التقليد. وكانت التقاليد الشعرية، فى هذا البعد، نقيض التقليد، والوجه الآخر من أوجه الابتداع الذى يقاوم الاتباع.

هكذا ظل الشعر العربى شبيها بروح المعرفة التى وصفها أحمد شوقى بأنها قديمة كشمس النهار جديدة كمصباحها الملتهب، لأنها تؤكد معنى الانفصال فى الاتصال، ومعنى الإضافة فى علاقة اللاحق بالسابق، ومعنى الحضور الذى هو توتر بالوعد. ولذلك فإننا عندما نحتفى بالشعر، فى سياقنا العربى، فإننا نحتفى بالإبداع القديم كشمس الوجود العربى، وبالإبداع الجديد المتجدد كمجلى الشمس المتغير فى كل صباح. هذا الحضور القديم الجديد، المتصل المنفصل، هو مفارقة الشعر العربى التى تجمع ما بين المؤتلف والمختلف، المتقارب والمتباعد، لأنها تجمع ما بين الأجيال والتيارات فى وحدة الحضور المتجدد للإبداع الذى لا يكف عن وعد المستقبل.

وما أحوجنا إلى تأكيد وعد المستقبل فى هذه الأعوام التى يحاول فيها البعض جذبنا إلى الماضى المتحجر على وجه التحديد. يحدونا فى هذا التأكيد الإيمان بمستقبل الشعر الذى هو إيمان بمستقبل العالم، وإيمان بقدرة الطاقة الإبداعية الخلاقة للإنسان على أن تفتح من آفاق الروح والوجدان ما يتوهج برغبة التجدد والتحول والتغير. ولأن هذه الرغبة هى علامة الحضور المتوثب بالوعد، فى الوعى الذى يتطلع كل ما فيه إلى الإمام، فإنها علامة الوجود الذى يتأبى على قصوره وعجزه، ويجاوز ثبات عناصره وجمود اتباعه، لينطلق فى الأفق اللامحدود من أحلام المستقبل.

وما أحوجنا، مرة أخرى، إلى تأكيد معنى المستقبل فى هذه السنوات التى نقترب فيها من بداية القرن الواحد والعشرين والألفية الثالثة من الميلاد، فنقترب من زمن متغير وإيقاع مختلف من إيقاعات البشرية، فى مسيرتها الطويلة وأحلامها العريضة. وحين نتطلع بالشعر، وبواسطة الشعر، إلى القرن الواحد والعشرين فإننا نتطلع إلى دور الإبداع الواعد فى عصر آخر من عصور العلم، وإلى دور الحدس الخلاّق الذى يصل ما بين العالم والشاعر فى الكشف عن المجهول والمسكوت عنه من فضاءات المعرفة فى عصر جديد لا نعرف كل ملامحه.

وبقدر ما كان سؤال الشعر يطرح نفسه على كل مرحلة من مراحل تطور البشرية وتقدمها، ومن ثم كل مرحلة من مراحل تطور العلم وتقدمه، فإن هذا السؤال يطرح نفسه علينا بقوة وإلحاح فى هذه السنوات، ويكتسب معنى جديدا مع اقترابنا السريع من أبواب عالم جديد يخايلنا دون أن نستعد له كل الاستعداد، أو حتى نتأهب عقليا وشعوريا بما يجعلنا جديرين باقتحامه أو الوصول إلى موضع الطليعة الواعدة منه.

وإذا كان سؤال المستقبل فى علاقته بالشعر، وسؤال الشعر فى علاقته بالمستقبل، يفرض علينا أن نعيد النظر فى الإجابات التى نمتلكها، خصوصا إجابات هؤلاء الذين ظلوا يدافعون عن الشعر، منذ أن طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته، فإن إعادة النظر تعنى التفكير الجذرى فى المشكلات التى لم تكن موجودة من قبل، والآفاق التى لم تكن معهودة. يؤكد ذلك أن العلاقة بين الأنواع الأدبية والفنية لم تعد محافظة على تراتبها الموروث، منذ أن تم خلخلة هذا التراتب ونقضه بمتغيرات التاريخ وتحولات الواقع. وهانحن نسمع، منذ سنوات، من يحدثنا عن زمن الرواية التى سرقت من الشعر شعريته، وتحولت بما سرقته من ناره المقدسة إلى شعر الدنيا الحديثة، وذلك منذ

أن أطلق نجيب محفوظ هذه التسمية على فن القصة فى مناظرته الشهيرة مع العقاد فى الأربعينيات، ومنذ أن وجد ناقد جهير الصوت، مثل على الراعى، من المبررات ما يطلق به على الرواية لقب «ديوان العرب المحدثين». وها نحن نسمع، منذ سنوات، عن الذين يتحدثون عن خفوت صوت الشعر فى عصر المعلومات الذى أصبح أفق مجتمع ما بعد الصناعة، وعن الذين يصفون غربة الشاعر ووحدته وتوحّده فى عالم تخلى عن المكانة القديمة التى ظل يحتلها شاعر القبيلة، والتى ظل يحتلها الشاعر البطل، شبه الإله وشبه النبى، عالم لم يعد يقبل من الشاعر صورة الكائن الأثيرى الذى هبط الأرض كالشعاع السنى، بعصا ساحر وقلب نبى، وإنما يقبل صورة الكائن الذى يشبه غيره من الكائنات، فى نسبية القدرة ومعاناة العجز اليومىّ فى مواجهة مشكلات واقع إنسانى أكثر تعقيدا، واقع يتحول يوما بعد يوم إلى قرية كونية صغيرة على سبيل الحقيقة لا المجاز.

وإذا كان أدونيس قد سأل يوما: ماذا يفعل الشعر فى مدن تزدهى بجدبها؟ فإن السؤال نفسه يتكرر ملحاحا اليوم، ولكنه يقترن بغيره من عشرات الأسئلة عن ماذا يمكن أن يفعله الشعر فى عالم تغير فيه كل شئ، عالم سقطت فيها المطلقات، وتحطمت فيه الإمبراطوريات الشمولية، ويشهد أكبر الموجات الديموقراطية فى تاريخ البشرية، ويرقب أعظم المخترعات العلمية، وأعلى درجات التقدم التكنولوجى، عالم يضع نفسه ويضع كل شئ فيه وكل شئ ورثه موضع المساءلة التى لا تعرف برد اليقين ولا راحة الإجابة المطلقة.

وإذا كان نموذج الشاعر البطل المنقذ المخلص، شبيه الآلهة الوثنية، المتنبئ، قد تخلى عن موضعه لنموذج أكثر تواضعا بما لايقاس، وأكثر إنسانية بما لا يغيب عن الإدراك، فإن نموذج الشاعر الجديد أصبح قرين المتسائل الذى يعرف أن السؤال أهم من الإجابة فى كثير من الأحيان، وأن الشك علامة العافية فى كل الأحوال، وأن البحث الذى لا يكف عن توليد السؤال من السؤال هو سر الحضور المتجدد للإبداع، فى زمن لا يكف فيه كل شئ عن التغير. وبالقدر نفسه، فإن نموذج الشاعر الجديد أصبح قرين المتشائل الذى يمزج التفاؤل بالتشاؤم، مدركا أنه يعيش فى مفرق الفصول، فى وقت يتوتر ما بين النقائض توتره ما بين الرماد والورد، الموت والميلاد، الماضى والمستقبل، وقت هو زمن رمادى لا يسمح بحدية الألوان أو المشاعر أو الانفعالات، أو جذرية الحقائق والأفكار التى لا تعرف النقض؛ فكل مافى هذا الزمن قابل للنقض، قابل لأن يغدو موضعا للسؤال الذى لا يجد إجابة عنه سوى سؤال آخر لا يجد إجابة سوى السؤال المولّد للسؤال.

ذلك هو الواقع الذى يواجهه الشعر الآن، فى تحوله صوب المستقبل، وفى حلمه بالمستقبل، وهو واقع ليس فيه من يقين سوى يقين القدرة على طرح السؤال الذى لا يكف عن توليد الأسئلة عن ماذا يمكن أن يفعله الشعر فى عصر انقلب فيه كل شئ رأسا على عقب، وامتلكت الإنسانية فيه إمكانات وقدرات ومعارف وعلوم لم يسبق لها أن تخيلتها على هذا النحو قط.

رئيس التحرير

اللحظة الراهنة للشعر

شعر اللحظة الراهنة*

كمال أبو ديب**

ـ ١ ـ

فى مثل مشهور فى النحو العربى تتجلى علاقة جوهرية الأهمية بالنسبة إلى البحث الذى أسعى إلى كتابته (هل تعنى أنك لم تكتبه بعد؟ لكنك مدعو إلى مؤتمر، وينبغى أن تكون قد كتبت بحثك قبل الحضور ـ أعرف، لكننى، كما قلت، أسعى إلى كتابته، وقد أنجزه وأنا أقدمه لهم الآن). المثل هو: «هذا جحر ضبّ خربٍ» الذى تحرك فيه ضب بالكسر لسبب واضح هو أنها فى موضع إضافة جحر إليها، ثم تحرك فيه خرب بالكسر أيضا ، لكن لسبب غير واضح تماما؛ أى دون أن تكون فى موقع يقتضى بجلاء تحريكها بالكسر. بل إن موقعها فى الحقيقة يقتضى تحريكها بالضم لأنها صفة لـ «جحر»، وجحر مرفوعة لأنها خبر المبتدأ،

* هذا المقال بحث شارك به الناقد فى مهرجان القاهرة للشعر العربى ١٩٩٣.

** أستاذ الأدب العربى، جامعة لندن.

ومع ذلك فإن خرب لا تحرك بما تفرضه العلاقات الدلالية التى تربطها بما يسبقها من مكونات لغوية، بل تحرك بفاعلية قوة خارقة لا تنبع من نحو اللغة ومقتضياته، بل من موقعها التركيبى الفيزيائى، من نحو الحياة ـ الثقافة والقيم والعلاقات الاجتماعية ورؤيا الإنسان لنفسه وللآخر: تلك القوة الخارقة الفيزيائية هى قوة الجوار أو المجاورة. ولقد حدد ابن جنى، وغيره من النحاة ، هذه القوة اللاـ نصية اللاـ لغوية بأنها مما يقتضيه الجوار، لا على المستوى اللغوى بل فى فضاء آخر تماما لا علاقة له بالعبارة اللغوية، هو فضاء الحياة الحقيقية، حياة الإنسان فى المجتمع الذى يعيش فيه: فالجوار الذى يعنيه ابن جنى، هو الجوار المكانى بين البشر أنفسهم؛ أى وجود الإنسان جارا لإنسان آخر . ويعلل ابن جنى ذلك كله بإيضاح الأهمية القصوى للجار فى الحياة العربية، مقدما لفتة بارعة تنتمى إلى مجال ما نسميه الآن «علم اجتماع اللغة» أو اللسانيات الاجتماعية socio - linguistics فى النص

القصير التالي، مثلا، يفجأنا سؤال فورى: ما العلاقات التى تربط بين مكونات البنية على مستوياتها المتعددة: البنى التركيبية التى تندرج فيها العلامات اللغوية، والبنية الكلية التى تندرج فيها الوحدات الدلالية الكبرى؟ هو ذا النص:

معاصرة

هاهم أحبائى
يهشون جرادة التعب
ويهيئون خبزهم للمناوشة
....
وكان جدى يقول:
لا تبنوا لى هرما...
ولا مراثى
وأغرقوا جثتى
باللبلاب
وصياح الديكة.
١٩٩١/١١/٦

ومن الشيق فعلا أن هذا النص مسبوق بلوحة فنية ثم بعنوان على صفحة مستقلة، وأنه مؤرخ بدقة (حميده عبدالله حميده «وداعا لمسافة ما، كتاب الأربعائيون، ط١ «الإسكندرية،١٩٩٢، ص٤٣). ومن الأشيق الحرص التام على التوثيق الدقيق لكل شئ من رسم الغلاف إلى المطبعة ورقم الإيداع وسعر الكتاب إلخ. غير أن هذه الدقة التى تتجلى على مستو ى معين من العمل لا تتوفر فى النص على مستويات تشكله الدلالى وبنيته.فالقسم الأول من النص يمثل نموذجا لما أسميته فى دراسة مفصلة «إشكالية الدلالة فى قصيدة الحداثة». إن التعبير «هاهم أحبائى» ذو دلالة واضحة، لكن ما يليه لا يملك دلالة محددة أو قابلة للتحديد بالطريقة التى يتحدد بها التعبير الأول، فما أولا جرادة التعب؟ ثم كيف يهش الإنسان جرادة التعب؟ ثم ما دلالة أن يهش الإنسان جرادة التعب؟ وما دلالة إغراق الجثة باللبلاب وصياح الديكة، فى الحركة الثانية من النص؟ لكن على مستوى آخر ما علاقة القسم الأول من النص بالقسم الثانى؟ وبالأحرى، هل يحق لنا أن نعامل ما يقع بعد؛ بوصفه قسمًا ثانيا من النص الواحد؟ أم أننا أمام شيئين مستقلين وضعا لسبب لا نعرفه على صفحة واحدة، تماما كما وضع العنوان على صفحة مستقلة، لسبب لا نعرفه؟ أم أن الأمر أمر تشكيل فقط؛ تشكيل لاعلاقة له ببنية دلالية لنص بل هو علاقة بين البياض والسواد الموجودين أمامنا فى فضاء الصفحتين؟ ما الآلية التى نستطيع بها أن نجيب عن هذه الأسئلة؟ هل نفرض بصورة سلطوية على ماهو أمامنا أن يكون نصا ذا بنية موحدة ، ثم نقول إنه لا يملك بنية موحدة؟ أم نقرأه بوصفه وحدتين منطوقتين مستقلتين يجمعهما فضاء واحد لا أكثر، وقد يشتقان تجاورهما من علاقات تضاد بينهما لامن علاقات تواشج وترابط وتنام عضوى؟ أم نقول إنه تشكيل صرف؟

ها أننذا قد استخدمت كلمة، وسأقول بعد قليل مصطلحا، كنت قد استخدمتها فى مكان ما من هذا النص، لكن لماذا أقول كنت قد استخدمتها ولا أقول فقط استخدمتها؟ لماذا ينزلق ذهنى ثانية إلى تأسيس سياق زمنى تاريخى يصر على ترتيب الأشياء ترتيبا زمنيا وكأنه يسعى إلى تنسيقها بشكل ما؟ فلأقل إذن أستخدمها فى مكان آخر من هذا النص هى كلمة «تجاور». إن ما هو أمامنا هو وجود لمكونات بل لعناصر فى حالة من المجاورة، وكدت أقول فقط ثم توقفت؛ لأن «فقط» تتضمن أن هذا لا يكفى وأن ثمة نقصا، ثمة شيئا لم يكتمل بعد، وما أسعى إلى قوله ضد هذه الـ «فقط» . إن ما أمامنا هو وجود تجاورى لعناصر، وإن جماليات ما أمامنا هى جماليات التجاور ـ المجاورة، وهى جماليات جديدة تحتاج إلى نمط من التأمل جديد لاكتناهها والتمتع بها. إنها جماليات تنقض أو توجد فى فضاء لا علاقة له بفضاء جماليات الوحدة. أليس كل شئ فى الوجود متجاورا والوحدة التى نفرضها عليه فعل إيديولوجى صرف؟ هل نحن ـ الموجودين فى هذه القاعة ـ «وحدة كلية»؟

وهل العناصر الهندسية موحدة أم متجاورة؟ هل ينبع الجمال من الوحدة أم التجاور؟ أذكر أن جابر عصفور كتب مرة كتابا اسمه (المرايا المتجاورة) فهل المرايا المتجاورة أقل قدرة على خلق جماليات من المرايا المتوحدة؟ كيف تتوحد المرايا؟ ها أنذا أرى ابن جنى و«جحر ضب خرب »فأقترح

أننا بحاجة إلى تأسيس جماليات المجاورة ، بدلا من جماليات المشابهة والانصهار والوحدة . ويبدو لى أن عبقرية الفن العربى عبرت عن نفسها تماما بلغة المجاورة لا الانصهار، وأن قانون المجاورة هو الذى يتخلل الإبداعية العربية. وها هو نص لشاب سكندرى فى عام الرب المبارك١٩٩٢ يموضع نفسه إلى جوار نص لبيد الجاهلى الذى يشكل ،كما قلت ، بنية مفتوحة العلاقات فيها علاقات جوار لا انصهار، أوَليس وجود أحبائى الذين يهشون على جراد التعب فى فضاء مجاور لفضاء جدى الذى كان يقول «لا تبنوا لى هرما» منبعا لجماليات لا تحتاج إلى فاعليات الانصهار من أجل أن تكتسب مشروعية كافة لجعلها محورا لعمل نقدى مجدد لنفسه ومنطلقاته التصورية؟

فى عدد من الدراسات التى أنجزتها خلال السنوات السابقة ،كانت تبرز إشكاليات متعددة لم يكن يبدو لى أننى قادر على معالجتها بالمناهج النقدية المتوفرة لى. وكان ذلك يتم فى سياق سعيى إلى تأسيس شعريات جديدة تستقى مكوناتها من الكتابة الإبداعية العربية، خلال زمن يبدأ مع بزوغ الانفجار الحداثى الأول ويستمر عبر تحولات الحداثة حتى بزوغ الانفجار الحداثى الثالث. وقد تمثل هذا السعى فى دراسات تم نشرها من مثل «التجسيد الأيقونى» و «الواحد المتعدد »إلى «لغة الغياب» و(فى الشعرية)، وفى دراسات كتبت ونشرت بالإنجليزية وقدمت فى مؤتمرات لكنها لم تنشر بالعربية بعد، وهى تندرج فى كتابى الجديدين من مثل:

- Oppositions,Contradictions, Negations, Self
- Modern Arabic poetry and the Fragmentation of Text

وفى دراسة سبقتها بسنوات نشرت بالإنجليزية، وظهرت ترجمة عربية لها هى:

Cultural Creation in A Fragmented Society

وكان بين أبرز الإشكاليات التى واجهتنى جدوى الجماليات النابعة من مفهوم الوحدة والخيال الانصهارى الذى وصفه كولردج وصفا جذابا فى أوج الانتفاضة الرومانتيكية ، ثم دخل منذ ذلك الوقت فى جوهر تصورنا لا طبيعة العمل الإبداعى وحسب بل وظيفة الفن فى الوجود الإنسانى أيضا، وتحول إلى مصدر أسمى للقيمة. وفى مراحل مبكرة من عملى بدأت أعبر عن موقف متشكك بل رافض أحيانا للوحدة وجماليات الوحدة ، وأدعو إلى السعى لاكتشاف جماليات التشظى واللاتناغم، مدعيا أن جماليات الوحدة تتجذر أصلا فى رؤيا رومانسية صوفية للإنسان والطبيعة والماوراء، وزاعما أن هذه الرؤيا قد انهارت ولم تعد تصوغ موقف الإنسان المعاصر من الوجود أو من الآخر أو من نفسه أو من العمل الإبداعى ذاته، لا على مستوى التلقى ولا على مستوى الإنتاج.

وحين نتأمل الكتابة العربية المعاصرة نكتشف أن أحد أهم المفاهيم التى لعبت دورا أساسيا فى مختلف مراحل ما أسميته «الانفجار الحداثى» كان مفهوم الوحدة بصيغه المختلفة . فلقد كان بين مرتكزات نقد مدرسة الديوان لشوقى مفهوم «الوحدة العضوية»، وكان بين منطلقات الكتابة الجبرانية والنعيمية مفهوم الوحدة فى العالم أو وحدة الوجود. أما فى الانفجار الحداثى الثانى فقد شغل مفهوم الوحدة مكانة مركزية تماما تجلت فى أبهى صورة لها فى سعى جيل كامل من المبدعين إلى إنتاج نصوص تمتلك وحدة عميقة. كذلك تجلت مركزية مفهوم الوحدة فى تنظير المنظرين والشعراء معا للحداثة الشعرية خاصة فى مرحلتها التكوينية، كما فعل أدونيس مثلا، وفى تأثير هذا التنظير على أعمال كتاب وشعراء لا يحصون وسأستغنى ، باقتباس تحديد أدونيس للوحدة بوصفها شرطا محددا للشعر الحديث، عن الاقتباسات المسهبة التى يمكن أن تدرج فى هذا السياق. يقول أدونيس فى مقالة مشهورة اعتبرت فى آنها بيانا أساسيا للحداثة ما يلى:

تستند الحركة الجديدة فى الشعر العربى إلى الأسس التى نفصلها فى النقاط التالية:

أولا - الناحية الفنية: القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات ؛ أى مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلى، تلتمس

جماليتها فى جمالية البيت المفرد. مقابل هذه القصيدة العربية القديمة ، تنهض القصيدة الجديدة (وهى) وحدة متماسكة، حية، متنوعة وهى تنقد ككل لا يتجزأ، شكلا ومضمونا.. وفى حين لا يتطلب إدراك الشكل فى القصيدة القديمة جهدا، فإن إدراكه فى القصيدة الجديدة يتطلب وعيا شعريا كبيرا يتناول معرفة الأجزاء فى مادة القصيدة، وعلاقات هذه الأجزاء بعضها بالبعض الآخر، وائتلافها فيما بينها ووحدتها. ومن لا قدرة له على هذا الإدراك لا يقدر أن يفهم القصيدة الجديدة ولا الأشكال الشعرية الجديدة (زمن الشعر /دارالعودة، ١٩٧٢/ ٤٥ _٤٦)

ولقد حدث تشابك تام بين فضاءات الكتابة النقدية والكتابة الإبداعية فى الشعر والنثر بخصوص مركزية الوحدة فى مقولات الحداثة وإنجازاتها الفنية. ثم ازدحمت المكتبة العربية بأبحاث تسعى إلى كشف وحدة العمل الأدبى المعاصر وسرعان ما اتخذت هذه الاندفاعة مسارا استرجاعيا، فانصبت الدراسات على الشعر القديم محاولة أن تثبت أن نصوصه هى أيضا تتمتع بوحدة من النمط الذى حدده كولردج أو من أنماط أكثر دخولا حتى من ذلك فى مفهوم الوحدة .

ودارت معارك حقيقية حول مسألة الوحدة بين من أنكروا وجود الوحدة فى الشعر القديم، معتبرين عدم توفرها نقيصة فيه، ومن أنكروا وجود الوحدة من منطلق رفض إخضاع التراث الشعرى لمقولات مستوردة أجنبية وحديثة، ومن زعموا أنهم استطاعوا أن يكشفوا وجود الوحدة فى الشعر القديم ويثبتوا بذلك فضيلة عليا له يتغنى النقد الحديث بها ويعتبرها سمة من سمات الحداثة المتفوقة والخيال الخلاق. وشارك فى هذا الجدال عشرات، ابتداء من طه حسين وانتهاء بنقاد اللحظة الراهنة، وأخص بالذكر منهم الآن رجلا أستطيع أن أزعم ، دون تواضع ، أننى أملك قدرا لا بأس به من المعرفة بعمله هو كمال أبو ديب.

ـ ٢ ـ

غير أن أحدا فيما أعلم لم يتساءل عن مشروعية الجماليات النابعة من مقولة الوحدة أو يكشف طبيعتها التاريخية (أو تاريخانيتها)، وبالتالى نسبية القيمة ومفهوم القيمة المتضمنين فيها والمشتقين منها. لقد دخلت مقولة الوحدة الثقافة العربية لابسة حلة المطلق التصورى والنقدى، واستمرت طوال هذه العقود لابسة حلة المطلق التصورى والنقدى، وهى لاتزال لابسة حلة المطلق النقدى مع أنها لم تعد تحتل المكانة ذاتها على المستوى الإبداعى الأدبى.

بلى، إن شيئا بالغ الأهمية قد حدث خلال هذا الثبات المفهومى دون أن يتنبه إليه الكثيرون: هو أن العمل الإبداعى نفسه لم يعد يفصح عن إيمان بالوحدة، ولم يعد موحدا أو مجسدا لرؤيا توحيدية، بل أصبح متشظيا متفتتا يشف عن رؤيا تفتيتية، إن شف عن رؤيا على الإطلاق. كذلك حدث شئ بالغ الأهمية فى العالم نفسه: هو أن الوحدة انهارت، وتشظت المقولات القائمة على الوحدة ابتداء بالهيجلية وانتهاء بالصوفيات المعاصرة، مرورا بالعقائديات الكبرى (كيف تقول ذلك والكثيرون يرون ما حدث انتصارا لعقائدية قديمة هى الرأسمالية؟). ومن الضرورى هنا أن أشير إلى أن انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة فى مجالات الكتابة العربية يتزامن، أو يسبق قليلا ، انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة فى الحياة السياسية والفكر السياسى العربيين، ومن الشيق والدال جدا أن عددا من المبشرين بالوحدة كانوا ينتمون إلى كلا عالمى الإبداع الكتابى والابتداع السياسى فى المرحلة الحاسمة لبزوغ مفهوم الوحدة واللهفة لتحققها وتحقيقها فى الحياة العربية والإنتاج الإبداعى العربى.

تتضمن جماليات المجاورة طبعيا ما سأسميه الآن جماليات اللقطة وجماليات اللفتة. أما الأولى، فإنها تتمثل فى نمط من التناول الشعرى يحل العين محل الأنا تماما، ويعتبر اللقطة البصرية تكوينا جماليا مكتفيا بذاته فى غنى عن استدخال الذات المحللة أو المعلقة أو المنفعلة ؛ أى أنه يقف نقيضا للتناول الرومانسى. وسأمثل على هذا النهج بالحضور البصرى التالى الذى يشكله نص محمد متولى:

قمر ضال

الشاطىء خال
إلا من طفلين
يرقبان القمر فى حسرة
بعد أن افلت خيطه
من أيديهما.

ولا شك أن بعضكم سينبرى بسرعة ليقول إن هذه اللقطة مسروقة من قصيدة تى.إى.هيوم (T.E.Hulme) كنت قد اقتبستها شخصيا فى كتابى عن الجرجانى، غير أن هذا لايعنينى فى قليل أو كثير، وبين نصوص متولى عدد كبير من مثل هذه اللقطات البصرية. ولكثيرين غيره نصوص تجسد هذا النزوع نحو الصورة البصرية، دون أن يكون ذلك طابعا سائدا لشعرهم. هوذا نص استثنائى لعادل محمود : (الكرمل، ٤٨_٤٩، ١٩٩٣، ص ص٢٢٢_٢٢٣):

فى المساء

قميص مفتوح
أبيض
وأحمر
وبضعة خطوط زرقاء
نظيف
وقديم
ورائحته طيبة

قميص متروك على سياج تحت الشمس، وتحت ضوء القمر، يتغلى، وحيدا، من بقايا كلام قديم.

....

قميص
وحيد
على سياج
بعيد، قليلا، تماما، عن
مدى الأصابع.
قميص:
كلما هب المساء
من حوله...
فيه...
ترامى فى الهواء
حفيف صاحبه القديم!

ومن الجلى، أن هذا النص يقدم نموذجا جيدا لقصيدة اللفتة إضافة إلى كونه نصا بصريا جميلا.

لكن نصوص متولى تقدم نماذج جيدة أيضا على قصيدة اللفتة ، وإن كانت بعض أفضل نماذج اللفتة توجد فى نصوص شاعرين آخرين : هما : حسين درويش وإبراهيم الحسين. وهذان نصان للأول:

صديقى الطيب عبود

فى الشارع الممتد التقينا..
تعانقنا طويلا
تعاتبنا قليلا
تواعدنا على لقيا
فى المساء..
مساء التقينا فى الصحيفة
أنا فى صفحة التعارف
هو فى صفحة الوفيات.. قبل الحرب، بعد الحرب/١٣

نصر

لم يتذمر الجنرال من وحدته..
لكنه حشا غليونه
بالنياشين..
فتبخرت رائحة الحرب. قبل الحرب/١٤

وهو ذا نص للثاني.

فخاخ

مرات عديدة
وفجاة

يرى مشنوقا

يتدلى من سقف القصيدة

(إبراهيم الحسين، قصائد، الأربعائيون ع ٣ـ٤/شتاء ١٩٩٢)

ـ ٣ ـ

تعبر جماليات التجاور عن نفسها في تجليات متنوعة متضاربة ومتعددة يجمعها أمر ناصم واحد هو التشكل في فضاء لايتكل بنية متواشجة متكاملة موحدة (بفتح الحاء المشددة وكسرها) كما كانت البنية في شعر الحداثة المنصرم التمعصي وبهما المعنى يخنق النص الشعري بنية لا مبنية تتنازعها اتجاهات متضاربة نحو التعصي من جهة، ونحو التناثر دون تعص على الصفحة من جهة أخرى. وتتداخل في هذا النزاع قوى التناثر واللاتعصي، إذ إن الميل إلى التعصي يبدو شكليا صرفا، ينتج من وضع المكونات النصية معا على الصفحة في فضاء واحد، أما الميل إلى التناثر فإنه حقيقي عميق يتمثل على مستوى النسيج الحقيقي للنص. أو ليس ذلك بالضبط ما يحدث في العالم خارج النص ـ يعم رغم الصوت المرائي؟ أولاً يسود وهم التوحد شكليا فقط وعلى مستوى الفضاء الجغرافي، فيما تمزق قوى التناثر العالم والأشياء والعربان كلهم على مستوى العمق؟ لا أعرف، يرد كما ل أبو ديب، فلقد اختلطت الأمور اختلاط الطير على إبراهيم، بل قل اختلاط اليقين على إبراهيم فقولك الأول ليس مقايسة دقيقة. لكنها مقايسة تتهاوى بينها العلاقات كما تتهاوى في مقايسات شعر اللحظة الراهنة، استمع إلى هذا القول لمنذر عامر:

من غير المعقول أن يكون الجسد هو ذاك الذي تعرفه،وإلا مامعنى الجنون، إذن؟

وقل لي ما العلاقة بين مقدمة هذا الكلام، كما يقول المناطقة، ونتيجته؟ ماعلاقة ألا يكون معقولا أن يكون الجسد هو ذاك بمعنى الجنون؟ ترى كيف يسقط المعنى في الجنون وهو يتساءل عن معنى الجنون بلغة لا تربط بين سؤال وجواب ربطا عاقلا بل عقليا ينبغي أن تقول. أقول حسنا.

فلنعد إلى تجليات التجاور : إن بينها هذا الميل الجديد إلى تركيب نصوص تنشر في مجلات أو كتب دفعة واحدة، أي معا لكنها تمثل سلس.. لا خطأ أن تقول سلسلة لأن بين أجزاء السلسلة ما يشدها ويربطها ، قل متواليات قد تكون ذات عناوين مستقلة وقد تستخدم علامات انفصال وتوال واستقلالية ، دون أن تكون لها عناوين وليس بينها جميعا ما يفسر الدافع إلى نشرها معا سوى أن يكون الأمر هذا الولع الغامض الجديد بالتجاور الذى لا ترابط أو تواشج فيه. انظر الآن إلى هذه المتواليات التى تستخدم مؤشرا هو الدائرة الصغيرة فى بداية كل منها تعبيرا عن انفصاليتها (وما يلى بعضها فقط وهى كثيرة فراجعها فى **الكرمل**، ع ٤٨ ـ٤٩، ١٩٩٣، ص ص:٢٤٣ ـ ٢٤٨):

نيران ليلية/ فضاءات مؤنثة

نيران ليلية

○ قافية بيضاء حين أتفرد بى.

○ طقس ممطر يغيرنى كلية.

طقسى اليوم يغير كل الفصول

○ سكون الليل يلغى ضجيجى،

ليتبعنى حتى اشتعال الفجر بنا.

○ فوضاى أنثى اختلطت عليها احتمالات الوجود،

○ فى ذكرى ميلادها الخامس عشر

○ لأنها تحاول المسافة المرعبة،

يستبد صراخ صامت فى شمس أيامى،

وينهبنى الصقيع.

بل إن عنوان هذا النص نفسه تعبير عن هذا النزوع التجاورى نيران ليلية/ فضاءات مؤنثة ، دون أن تكون ثمة روابط خفية بين النيران الليلية والفضاءات المؤنثة ،كما كان يمكن أن يكون فى نص شعرى كتب بعنوان كهذا فى شعر الحداثة المنصرم.

ـ ٤ ـ

موت الانفعالية

يرافق حلول العين محل الأنا انحسار لجماليات الانفعال والشعور وبروز للذهنية التى تمتلك سمة أساسية هى البراعة والحذلقة وما يقترب من الكلبية (cynicism). فى مثل هذه النصوص يتبلور موقف من أشياء ترتبط فى التراث الشعرى أو فى الثقافة بمواقف وجودية عميقة أو تتواشج بالمقدس أو بالمحرم هو أقرب إلى السخرية أو الكلبية أو المفارقة اللاذعة. وبين من يمثلون مثل هذا الموقف (محمد متولى) الذى يجرد المعطى عن وقار تناوله السائد وجديته وخطورته ويبرزه فى إهاب ما يثير السخرية أو ما يسلى لا أكثر. ولعل أفضل تجل لهذا النمط من التعامل أن يكون تعامله مع الموت الذى تشكل حوله فى التراث العربى تاريخ معقد من الاستجابات الرصينة الوجودية؛ هوذا:

الإله الذى ـ بمنتهى الود ـ
يحتضن قفاى خصيته الوحيدة
حين يدلى ساقية الخشبيتين
علي كتفى
رأيته يخرج لى لسانه من ساعة الحائط
معلنا ـ بشماتة صديق ـ
انتهاء الأجل.
حدث ذات مرة أن .. (ص٣٦)

إن تعرية المقدس من قدسيته والأسطورى من أساطيريته اتجاه جوهرى فى شعر الحداثية الراهن. ولذلك يستحق نشاطا نقديا متعمقا يكتنه أبعاده ويشكل منها مكونات جمالية جديدة تنضم إلى جماليات الحداثية الأخرى. وسأكتفى بمثلين آخرين أحدهما اقتبسته فى سياق آخر وهو يمثل الذهنية وموت الانفعالية فى دوره الجديد الآن، والثانى ينزع القداسة عن الشهداء ولغة السياسة السائدة:

صديقى الطيب عبود

فى الشارع الممتد التقينا..
تعانقنا طويلا
تعاتبنا قليلا
تواعدنا على لقيا
فى المساء..
مساء التقينا فى الصحيفة
أنا فى صفحة التعارف
هو في صفحة الوفيات.. قبل الحرب، بعد الحرب/١٣
دقيقة صمت
من أجل ملايين الشهداء
صمت قصير
نتذكر خلاله
مواعيد السماء
وباقى أيام العطل القادمة ..

حسين درويش، قبل الحرب/١٥

وبلغة أكثر وضوحا فى انتهاكها للمقدس يكتب يحيى حسن جابر:

صور تذكارية للحرب

الحرب ضيقة ثقيلة الظل
تفرض طرائفها السخيفة
كموت الأصدقاء مثلا
أنا القروى المهذب
اعذرونى
لا أستطيع طردها خارج سهرتنا

(بحيرة المصل،٣٢)

بل إن هذا النمط من الانتهاك ليتخذ شكلا آخر يبلغ أحيانا درجة الإرعابى البشع الملفع بالمفارقة اللاذعة الكالحة:

قررت أمى أخيرا
إذا دخل الصاروخ مطبخنا
ستنقره وتسقطه فى طنجرة الكوسى

تطبخه مع أرز الشظايا
وكمشة من صنوبر أصابعنا
وستدعو المحاربين
إلى أشهى وليمة.

وبمصطلحات أخرى، يمكن أن نقول إن تحولا جوهريا قد طرأ على الشعر يتمثل فى الانتقال من الرؤيا الضدية المفارقية للعالم التى تتسم بالجدية والحس المأساوى الفجائعى إلى رؤيا ضدية مفارقية لاذعة تسربلها تهكمية جارحة بين العبث والتشفى، بإدراك التناقضات الجوهرية فى الوجود الإنسانى والبنى الاجتماعية والثقافية السائدة. وقد تكون هذه الرؤية/ الرؤيا جديدة تماما على الكتابة العربية التى عرفت نماذج متفاوتة من السخرية والهزل والتهكم والمزاح والهجاء، لكنها فى تقديرى لم تعرف هذا النمط من الحساسية اللذوعية المتشفية إلا فى لمحات نادرة، قد يكون بينها مواقف فى منامات الوهرانى وبعض شعر أبى العلاء المعرى.

ـ ٥ ـ

وفى محاولة أولى لتفسير ما يحدث سأقوم بعمل يجسد النقيض التام لطبيعة ما أفسره. وهو، أى عملى، محاولة لتفسير ما سأزعم أنه ابتعاد عن التفسير. إن حلول العين محل الأنا يمثل انعداما لامتلاك العالم وفقدانا للرغبة بالتفسير أو القدرة عليه ـ وذلك وجه من وجوه سقوط الإيديولوجيا لأن كل تفسير فى النهاية تعبير عن تملك إيديولوچى للمفسر. الكتابة الآن تنأى عن التفسير لأنها تشعر أنها لا تمتلك العالم إيديولوچيا، وترى العالم مغلقا غير قابل للإدراك. من هنا، ينأى النقد أيضا عن التفسير ويصبح تفكيكا أو تشريحا؛ ولذلك قلت إن ما أقوم به من محاولة للتفسير مناقض لروح ما أتناوله بالدراسة فى نأيه التام عن التفسير.

وانهيار المركز ليس حالة من حالات النص المفرد وحسب، بل حالة من حالات عمل الفنان كله. لم يعد للعمل أو الإنتاج مركز أو بؤرة يفيض منها، بل أصبحت سمة الإنتاج تنوعه وتناثره وتعدد أنماطه. ذلك لأن الرؤية والإيديولوچيا انهارتا وانهارت معهما الذات. هناك موت لمفهوم الذات وللأسلوب الخاص المتميز، وللمركز. إن قصائد محمد متولى هى تشكيلة من نصوص لا روابط بينها؛ أى أنها لا تملك وشائج أو وحدة داخلية ولا تجسد نظاما. هكذا نكون أمام انهيار الوحدة على مستوى بنية النص المفرد، وعلى مستوى إنتاج الشاعر الكامل. وبمعنى ما، فإننا بذلك نواجه حالة تنقض التصور المركزى فى عمل لوسيان جولدمان بأكمله، هى حالة غياب ما يسميه جولدمان «رؤيا العالم» وهى رؤية فئة أو مجموعة اجتماعية (تمييزا لها عن مفهوم الطبقة عند كارل ماركس) يصل بها عمل الفنان الذى ينتمى إلى هذه الفئة ذروة تماسكها وانسجامها. كيفما نظرنا إلى عمل أدونيس أو عبدالصبور أو حاوى أو السياب أو البياتى أو درويش أو الماغوط فإننا نستطيع استخلاص رؤية مركزية أو عدد محدود من البؤر المركزية لعالمهم الشعرى، ونستطيع أن نكتشف سمات أسلوب فردى متميز. كما نستطيع أن نجتلى ما أسميته فى دراسات أخرى «بنية معرفية» يفيض منها العمل أو ينز. أما لدى متولى، فإن النصوص تتراوح بين المنفجر عاطفيا (السنتمنتالى)، والجاف جفاف رمال الهجير، والسريالى، والكلبى، واللقطة العابرة، واللفتة الذكية (كما تتعدد وتتنوع المصادر المكانية والثقافية واللغوية لنصوصه ـ من الكريسماس إلى عبارات بالإنجليزية إلى لغة المسيحية إلى الغرب والمكان المحلى). بكلمات أخرى، نحن أمام إلغاء للذات وشعر لا يصدر عن ذات تعانى العالم، بل يصدر عن معاينة خارجية للعالم أو ذات لا مركز لها، ذات متشظية. ومن منظور آخر، بوسع المرء أن يعاين هذا التشظى للذات وغياب المركز الذى يسمها بوصفها تجسيدا للتعدد، ونكون فى هذا المنظور فى مواجهة ما يمكن أن نسميه تعدد الذات أو تعدد الأصوات المنبثقة من الذات الواحدة وقد انهارت واحديتها.

ـ ٦ ـ

ولقد كان بين التجليات البارزة لانهيارالعضوية والنمو العضوى انهيار التاريخ وحدوث قطيعة حقيقية من النمط الذى كنت قد وصفته فى «الحداثة/ السلطة/ النص». إن

الذات «الآن، ذات لا تصدر عن وعي للتاريخ أو هوس به أو حتى انشغال به» وحين يبرز الزمن مكونا تجريبيا فإنه ليس الزمن ـ التاريخ بل زمن الماضي الشخصي الفردي للذات. بكلمات أخرى، لا يتجسد انهيار حس التنامي العضوي بالإشارة إلى المستقبل فقط وموت مفهوم الحركة الغائية المجسدة لحركة التقدم بل بالإشارة إلى الماضي أيضا ـ الشعر الآن هو شعر اللحظة الراهنة، ومن وجوه ذلك التركيز على البرهة وإنتاج القصيدة البرهية. والبرهيةلا تمثل احتفاء بالحاضر (كما هو شعر أبي نواس مثلا الذى صدر عن رفض للماضي من أجل الحاضر)، بل شعر الذات التي لا يشرنقها وعي تاريخي ولا تفهم اللحظة الحاضرة باعتبارها وليدة التاريخ ـ كما كان شعر الحداثة في تحولها الثاني ـ بل تحسها لحظة منقطعة قائمة في ما يكاد يكون انقطاعا زمنيا كليا عن نهر الزمن المتدفق. إن حاوي وعبدالصبور وأدونيس ودرويش وغيرهم يملكون وعيا تاريخيا بهذا المعنى، ولقد كان أحد مكونات مشروعهم الحداثي إعادة صهر التاريخ وصياغته ضمن مسرد كلي جديد. أما الشعر الآن فإنه ينتسج خارج فضاء التاريخ أو مشيحا عنه، كما هو شعر محمد متولي مثلا، أو يملك ماضيا شخصيا فقط كما هو شعر أمجد ناصر. وهو شعر لحظة راهنة لذات تعاين العالم معاينة ذهنية بارعة، أو تتأمل تناقضاته ومفارقاته بوعي انفصامي، أو تستبطنه بهدوء رفيق، أو لذات منكسرة في عالم من الأحلام الجافة، كما هو شعر خالد بدر الذى يندب الحاضر في النصوص التالية بصورة نموذجية تمثل موقف زرافات ووحدانا كاملين (لاحظوا أنني لا أقول جيل بأكمله لأن مفهوم الجيل يمثل نقضا لواقع المنتجين للكتابة الآن، فهم لا يشكلون وحدة أو كينونة متواشجة على أى مستوى من المستويات زمنيا كان أو فنيا، بل يحضرون حضورا تجاوريا خالصا):

يوم وآخر

هذا كاف لأعترف بضعفي أمام خيول النهار
الناهضة من الموت، حقب الأحلام انقضت وبقاياى ظلت
مغلولة إلى يوم ذابل آخر (الليل/١٥)

ليس سوى ...

يدلف إلى فراشه بحثا عن ثياب الأحلام لقد برد
الليل وابيضت الأشباح ما عاد في السواحل أمواج تسمع
ولا بحارة يشربون الشاي قرب القوارب ليس سوى قمر
جاف وأحلام بائتة (الليل/١٦)

وحين يتبلور وعي للزمن فإنه يبدو مما يدرج الماضي والمستقبل في لجة الحاضر القاتلة. خالد بدر أيضا:

وصول

الكأس الوحيدة ماذا تنتظر لم يأت السامري الذى
أرقب . عليّ إذن الوصول إلى عتبة الأحلام
البعيدة حيث يتراقص تذكار الأزمنة الماضية جنبا
إلى جنب مع اللحظة الغارقة في بحيرة الأسى
هذه (بدر/٢١)

بهذا المعنى، يبدو شعر اللحظة الراهنة وكأنه يعيش في حاضر لانهائي ـ حاضر من تيه قد يبحث الشاعر عن مخرج منه وقد لا يبحث. إنه تيه خالد بدر من جديد:

في لجة

تاه في لجة
تاه في لجة
تاه
تاه
تاه
من يهبه اسطرلاب
وحمامة. (الليل/٢٠)

لكنه، أيضا، تيه جيل سابق تشكل في حياض مغايرة، وأقحم في المطهر فاختنق في غياهبه. من هنا القدر المشترك مع لغة الشعر الذى أصفه هنا. وانظروا، مثلا، قصائد ياسين طه حافظ الجديدة: (في الخرائب حلية ذهب)، وزارة الثقافة بغداد، ١٩٩٢.

ـ ٧ ـ

يتشكل هذا الشعر في حوض جماليات جديدة بين سماتها تدمير الطاقات البلاغية للغة والإيقاع والطاقات العاطفية للكلمات ومفهوم التعبير عن.. وبينها تجريد اللغة الشعرية من إهاب جمالياتها المألوفة، باستثناء شئ واحد هو الصورة الشعرية وبشكل خاص الاستعارة الصادمة والصورة الفاضحة. ويبرع في تقديم الصورة الفاضحة محمد متولي خاصة. هي ذي بعض صوره:

مترنحا ينزف البيانو مقطوعة قد تذيب الجليد الكريستالي الذي عشش في إصبعه الحجري، بينما أكتب ثديا يترنح من بركة حتى السديم، دفئا في حلة أرجوانية يستوعب لغة الأفق ولا تعزفه العذراء.

الموسيقى .. خلفية لا أكثر

غرف ضبابية وبطل يرسم الإناث أعضاء تناسلية.

(حدث ذات مرة أن، منشورات رياض الريس، لندن ١٩٩٣، ص٩).

الإله الذي ـ بمنتهى الود ـ
يحتضن قفاي خصيته الوحيدة
حين يدلي ساقيه الخشبيتين
على كتفي.

ـ ٨ ـ

كل ما قدمته ألوان في فضاء أولي سماته التنوع والاختلاف وتعدد الأصوات والتعارض والمطابقات وصعوبة تبلور خيوط موحدة منتظمة جامعة. وبدلا من قسر المادة على الخضوع لاستنباطات محاور وسمات متخللة، سأعدد بعض النماذج التي أجدها في هذا الشعر، واضعا إياها في فضاء تتجاور فيه ، دون أن تتواشج أو تتلاحم أو تتوحد:

شعر الصفاء اللغوي والفقرة الإيقاعية المسبوكة بعناية والقلق الميتافيزيقي (وأحيانا الوجد/ الوصال الصوفي) : نوري الجراح ـ قاسم حداد ـ عبدالمنعم رمضان ـ أحمد طه ـ إدريس عيسى ـ إبراهيم الجرادي إلى حد ما ـ فرج العشه ـ أسامة سعيد ـ وفي زمن ما بول شاؤول.

شعر شيئنة الإنسان وأنسنة الأشياء وتشابك الفضاءات بينهما: عباس بيضون ـ بسام حجار ـ يحيى جابر خاصة.

شعر التشابك الاختلاطي وانهيار المعقولية والممكنية والنزوع السريالي ـ كثيرون؛ من بينهم قاسم حداد، ويحيى جابر وعبدالكريم الرازحي، وعبد اللطيف الربيع ، ومحمد عيد إبراهيم وفتحي عبدالله، ورفعت سلام.

شعر الماضي الشخصي وإعادة ابتكار الماضي: أمجد ناصر.

شعر جغرافيا الذاكرة المتوهجة بأشياء ووجوه وأسماء وحيوانات ولغات وتفاصيل تنتمي إلى الغرائبي والعجائبي والغريب ـ المدهش والهامشي الذي يحول إلى مركزي: سليم بركات.

شعر الغياب والفقدان والأشياء تصف المحتجبة وأمور كثيرة أخرى : عباس بيضون ـ نوري الجراح ـ عبده وازن.

شعر الومضة الذهنية البارعة والتعليل التخييلي/ قاسم حداد وكثيرون بينهم : عبدالكريم الرازحي، وعبد اللطيف الربيع ورفعت سلام.

شعر الاستعارة الواجئة والصورة الصادمة : الرازحي ـ حداد ـ الربيع ـ فتحي عبدالله ـ رفعت سلام وكثيرون.

شعر الذات المنكسرة : خالد بدر وزرافات كثر بينهم من يطلع من تاريخ سابق مغاير.

شعر انقشاع الوهم والخيبة المترقرقة بعذوبة الألم المتلذذ كثيرون بينهم عبده وازن.

شعر الغرفة المقفلة على الجسد والفضاء المغلق المحدود: بسام حجاز ـ لينا الطيبي خاصة.

شعر الفضاء المتقلص المنكمش المتحسر باستمرار ـ المرحلة كلها شعر الذات المعاينة بحياد يتوهج أحيانا توهج المطفأ ـ كثيرون وكثيرات.

شعر اللقطة : حسين درويش ـ ميسون صقر وآخرون.

شعر اللفتة الختامية : متولي ـ بدر وكثيرون.

شعر الكركبة اللغوية والمماطلة التركيبية خاصة : محمد متولى ـ قاسم حداد.

شعر الجهد : قاسم حداد وكثيرون بينهم: أحمد الشهاوى، وعبد المنعم رمضان، وشاكر لعيبى، وعبده وازن، وحديثا أمجد ناصر .

شعر اللعبة الذهنية : إبراهيم الحسين ـ حميده عبدالله حميده ـ المنصف المزغنى خاصة.

شعر الحياة اليومية : سركون بولص ـ يوسف بزى ـ يحيى جابر ـ هاشم شفيق ـ وديع سعادة ـ إسكندر حبش ـ حسين درويش ـ لينا الطيبى وكثيرون.

شعر المرايا الخشبية التى لم تكن أصلا مرايا: صلاح فائق.

شعر البرهة التى لن تصير ماضيا جديرا بالتذكر: لينا الطيبى وبضعة لا أذكرهم ـ من أبرزهم رفعت سلام.

شعر الفضاء المتشظى الذى لا يملأه سوى الكلام المتشظى هو أيضا : محمد عيد إبراهيم ، وفتحى عبدالله خاصة.

شعر الشبوب الفكرى، الانفعالى والإيغال فى غياهب المبهم والمرارة الواجئة لأن العالم ليس هو العالم، من قشرة الاجتماعى إلى بؤرة الميتافيزيقى، أو (بمحاولة صياغة أخرى)

شعر الاكتناه الضدى المشبوب أو الرؤية الضدية المقترنة بجيشان انفعالى واجئ للعالم ـ قاسم حداد.

شعر الفضاءات الحميمة لذات تتأمل نفسها بالتذاذ قابعة فى لجة أطواق لها ثقل الماضى وفداحة الحاضر: نجوم الغانم، وأصوات لا تحضرنى الآن.

شعر التأمل المستكين والاكتناه المبهم والنجوى الداخلية الساجية : نزر من النصوص لا شاعر.

شعر الرؤية مقابل الرؤيا: وتلمس العالم المادى فى لزوجة ماديته وتفاصيله والنأى عن الذهنية والمجردات والأفكار الكبيرة، زرافات ووحادين منها جميعا: أبرزهم عباس بيضون، ومحمد العبدالله.

شعر الذات المبرجة لنفسها فقط وموت الآخر: رفعت سلام ـ أو اقتصار الآخر على وهم امرأة / رجل ـ لينا الطيبى ـ عبده وازن ـ بيضون، وعدة لا تعد.

وفى كل هذا الشعر يبدو القانون الذى صفته فى بحثى فى الشعرية سليما وهو وجود تناسب عكسى بين حضور الإيقاع المنتظم والصورة الشعرية. فلدى كل هؤلاء تشكل الصورة مادة أساسية هى فى الغالب مادة تشكيلية لا تمثيلية. هل قلت ليس هناك سمات جامعة، إننى إذن لعلى تناقض فها أنذا قد عددت ماهو جامع، أليس التناقض أيها السادة والسيدات ـ لاحظوا النقيضين لكن من قال إنهما نقيضان وهى من ضلعه انتزعت وهو فى رحمها يمنى ويتنطف ـ هو جوهر العالم، وبودى القول هو جوهرا العالم، شكرا.

عفوا لقد نسيت أن أقول لاحظوا كثرة الرسم بالكتابة والكتابة بالرسم فى هذا الشعر، ولاحظوا أيضا كثرة الرسم فى نص متولى الذى اقتبسته أين؟ لا أذكر بل خلطه عفوا توحيده فعل الرسم بالكتابة ، وأنا أكتب ثديا يترنح وهو الجزء التالى من دراستى لـ «تشابك الفضاءات الإبداعية» الذى أعتذر عن عدم كتا .. أقصد رسمه حتى الآن أو فى المستقبل أو فى الماضى.

لقد أثبت هذا الشعر انسجام الحداثة مع نفسها بالضبط؛ لأنه سعى إلى تجاوز النماذج المتفوقة التى أنتجتها الحداثة فى انفجارها الثانى. فلقد طرحت الحداثة مقولة التجاوز المستمر ورفض التشكل النهائى ومفهوم الكمال. وكانت الحداثة فى الجوهر قلق النمذجة ورفض النموذج وسلطة المتشكل السائد. وإذا كنا ندين بهذا العصب الحداثى بالدرجة الأولى لأدونيس، فإن بين أكثر ما يؤكد سلامة تصور أدونيس للحداثة هو أن الشعر الراهن أخذ أولا برفض طغيان النموذج الأدونيسى على الشعر والسعى إلى تجاوزه أو تطوير بدائل له أو نماذج تتشكل خارج فضائه.

لكن مالم يفعله الشعر حتى الآن هو الدخول فى مغامرة تغيير المنطلقات الجذرية لشعر الحداثة فى تبلورها الجبرانى وانفجارها الثانى، متمثلة فى البؤرة الذهنية التى يفيض منها الشعر العربى فى معظمه. إن هذا الشعر شعر الأفكار التى تدور فى فضاء الذهن المطلق: إنه شعر بلا رائحة كما يحلو لى أن أصفه، وباستثناء نماذج قليلة منه، أقتبس بعضها فى فقرة أخرى، فإنه يصدر عن تضخم هائل للذات

بل عن ذات متنفجة تنفج طاووس منتعظ، تطغى على العالم إما ذهنيا أو عاطفيا وانفعاليا. إنها الذات المحبطة أو المأساوية أو المغامرة أو الرافضة أو الغاضبة أو المنزوية أو الدعائية أو عشرات الأشياء الأخرى. لكنها لم تكن مرة واحدة الذات المتأملة. وإن أكثر ما يفتقر إليه الشعر الحداثى هو اللهجة التأملية، وهو الانتقال من معرفة الذات أو من كشف الذات إلى كشف العالم ومعرفة العالم. وبالعالم هنا أقصد العالم فعلا، لا الذات كما تنخرط فى العالم أوكما تسقط نفسها عليه أو تمرره فى مصافيها ومعتكراتها: العالم بأشيائه المادية المحسوسة وتفاصيله وتلافيفه وروائحه وتعرجاته وتضاريسه وسطوحه وأغواره، العالم بترابه وهوائه وشمسه ومطره وبرده وحره وأشجاره وسمائه وحيوانه وإنسانه، العالم النابض الراكض الهائج المتعب الجميل البشع الحقيقى مثل الجرح الذى يفيض بدم ساخن لطعنة سكين هاجمة ـ بلى، ينبغى أن ينتقل الشعر من الذهن إلى الدهن، ومن الحلم إلى اللحم، ومن العَظَمة إلى العظْمة ثم إلى الدم والأحشاء والأرحام والمشائج.

أما الشئ الآخر الذى لم يعرفه الشعر الراهن بعد فهو المكان. لا مكان فى الشعر، كأنما يكتب هذا الشعر فى هواء طلق معقم لا ملمس فيه لشئ ولا رائحة فيه لشئ. ومع استثناءات قليلة ، فإن القصيدة المكتوبة فى صنعاء أو فى صحراء نجد أو الربع الخالى تتحرك فى الفضاء التصورى ذاته.. ويمكن أن تكون قد كتبت فى مراكش أو الرباط أو لندن أو نيويورك (من قبل شاعر عربى مهاجر أو مهجر) . ويتجلى ذلك بشكل فادح فى شعر المهجرين العرب وهم مئات، فالقصيدة العربية المهاجرة لا تشى برائحة المكان الذى تكتب فيه ولا بصوره ونكهته ، بل تكتب فى ذهن جوال يمكن أن يكون قد كتب ما كتبه فى المنفى ـ فى الداخل، كما يمكن أن نسمى كل أقطار العالم العربى. لقد شغل الشعر بالزمن حتى أرهقنا الزمان، وهوس بالمجردات والذهنيات والعقائديات والمشاريع الكبيرة حتى أثقلت كواهلنا الذهنيات والمشاريع الكبيرة والعقائديات والمجردات. ولقد هرب منا العالم الحقيقى فى ذلك كله ،كما هربت ليلى من بين أصابع كثير ، مع فارق واحد عظيم هو أننا كنا، ولانزال، نتوهم أننا قابضون على العالم، أما كثير فقد كان يعى وعيا حادا أنه لم يكن قابضا على شئ.

لنتأمل العالم فى جزئياته وجزئيات حياتنا فيه، فى كلياته وكليات وجودنا فى حناياه، وفى تلك اللحظات الهاربة منه التى يستحيل القبض عليها مرتين، كما كان ماء نهر هيرقليطس (وما يهم ألا يكون هيرقليطس؟) لنتأمل ما هو خارج عنا ، دون أن نسعى إلى أن نذيبه فينا. لنتأمل الآخر فى بساطته وتعقيده، فى أحواله المتعددة المتناقضة، دون أن نسعى إلى صهره فى نمط أو نموذج تجريدى نستنتج منه عظة أو حكمة ، أو علما عاما بالإنسانى العام . لنتأمل ذلك تأملا دون أن نحيله إلى مناسبة لفضح إحباطاتنا وإشكالاتنا وهوسنا وشهواتنا و ... نا ، بأى مضاف كان. الشعر فى اللحظة الراهنة لا رائحة له. نحن نكتب عن الجسد فلا نشم رائحة جسد حقيقى ، ونكتب عن الموت فلا نرى سوى فكر تجريدى عن الموت ولا تملأ خياشيمنا روائحه . ونكتب عن الأرض فلا نشم ترابا ، ونكتب عن المدينة فلا تفوح منها روائح المدينة ، ونكتب عن الوطن فإذا هو خريطة معقمة، ونكتب عن فلسطين فإذا هى قضية تتعاركها الأذهان والمقولات والدعاوى، ونكتب عن الحرية فلا نشم رائحة عفن السجون والزنازين التى يملأها بول المساجين الانفراديين، ونكتب عن اللغة فإذا هى تجريدات وفصائل ذهنية، ونكتب عن شجرة فتختفى ليطلع محلها ما نسميه رمزا لا رائحة له ولا طعم، ونكتب عن الدم فإذا هو دون حرارة أو لزوجة أو عطن أو لون. نحن نكتب فتختفى الكلمات ويختفى العالم ولا يبقى إلا طيوف عابرة لـ «نحن». كأنما العربى عابر فى هذا العالم، كأنه طيف، وكأنما قضاياه ومسائله كلها قضايا من النمط نفســه الذى كـان يدور فى علم الكلام الذى ابتكره العرب وهم أكلم المتكلمين! لقد آن أن يبدأ الانفجار الحداثى الثالث بعد أن شكل الانفجار الحداثى منعطف الانكسار والانهيار، فليكن أن يبدأ بالانتقال من الذات إلى العالم، ومن الذهن إلى الأشياء، ومن اللامكان إلى المكان، ومن المجرد إلى المادى، ومن العقائديات إلى اللاعقائديات ومن النمط إلى المفرد المتعين.

- ٩ -

غير أننا أيضـا فى مواجهـة تيار آخر فى شعر اللحظة الراهنة يتحول فيه التركيز على الذات والانشغال بها إلى نفى شبه مطلق أحيانا، ومطلق أحيانا أخرى،للآخر بكل تجلياته وتجسداته. وقد تكون هذه ردة فعل مبالغا فيها لطغيان الآخر الجماعى على شعر مراحل سابقة. ويتخذ هذا النفى الجديد للآخر شكلا يمكن أن نسميه «موت المخاطب» يتمثل فى انعدام لحضورالمخاطب فى القصيدة الراهنة، وتحول الكلام إلى دوران مستمر فى حلقة الذات المنقطعة التى تعيش أصلا فى فضاء مقلص منكمش لا يتسع لشئ إلا لهواجس الصوت المنفرد وهمومه ونزوعاته وخيباته ، وما يلوكه من هلوسات وخيالات جامحة وتوترات وتمعشقات فادحة وانكسارات وانقباضات كالحة وشبقيات وتلمظات باطحة (بين أبرز نماذجها ما يكتبه رفعت سلام حديثا). وفى هذا النمط من الكتابة كثيرا ما تتحول الغرفة إلى الفضاء النموذجى للكتابة. ولعل أبرز من يتحرك فى هذا الفضاء المنكمش الآن أن تكون لينا الطيبى وبسام حجار. هى ذى غرفة الأولى التى تكتب بدرجة عالية من الرهافة والانبهار العفوى اللذين يمنحان نصها الشعرى المنكمش درجة غير عادية من القدرة على الانفتاح على العالم ، لا هناك فى الخارج ، بل هنا فى الداخل : فى دهاليز الأعماق.

دهليز فى مرآة

اليوم كالأمس
كالغد
ليس لدينا ما نفعله
غسلنا الصحون
نظفنا الأرض
كوينا قمصاننا
ومررنا بالمرايا
غيرنا ملابسنا
وجواربنا
ومشابك شعرنا
رفعنا الستائر عن الصباح
وارتقينا بالشمس إلى الغرف العالية
قلنا للمساء : أهلا.

المساء رجل عاشق
دهليز فى مرآة

(شمس فى خزانة، منشورات ل ن)
(لندن، د.تا)، ص٣٦

غرفة

أحد يراقبنى
وأنا أخطو مع النهار
متأملة أوراق النباتات الصفراء لامعة فى ضوء...
عيون تتأكد من وجودى
من انسيابى بسكينة
من جرأة الجدران
من ضجيج قلبى فى الحلقة المفرغة للأسى
أحد يطلق صوته فى اتجاهى
صوته وصداه
يتلمسنى
يتأكد من برودة أطرافى
يمسك بيدى، يشدنى إلى حبال
يتأكد من انضغاط يدى فى سلاسله
يتأمل الشمس من نافذتى

الحادية عشرة ليلا
أكثر قليلا
الرحلة الأخيرة لليوم.

(سا. ص١٢)

أنت والصمت

عندما تجد نفسك وحيدا
فجأة
أنت والصمت
وغبار الشمس

لا تغمض عينيك
افتحهما
وتأمل غياب من حولك
الأغانى التى يلفظها الجدار
أصابعك وهى تنكمش
قبضة يدك
تأمل
تجاعيد المرآة.

(سا.ص١٣)

ولأن الكتابة لا يمكن فى نهاية المطاف إلا أن تبتكر مخاطبا ما، وأن توجه إلى آخر ما، فإن شعر اللحظة الراهنة سوف يشهد ـ ولقد بدأ فعلا يشهد ـ درجة غير عادية من التركيز على أقـرب الآخـرين من النفس التى لا تريد أن تسـمح للآخرين بالاندلاق عليها ، جماعات ووحدانا. لكنها تريد آخر واحدا على الأقل تبثه وتتجه إليه وتناغيه وتناجيه. والآخر الوحيـد القـادر على احتـلال المكان الخـاوى هو الآخـر الجنسى: المرأة فى شعر الرجال والرجل فى شعر النساء. ولن يكون غريبا أبدا أن نشـهد انتشارا باهظا لنمط ما من شعر الحب، وشعر الجسد ، وشعر التوجه، إلى آخر إيروسى يتزيّا بزى مـراء، له نكهـة الزى الصـوفى. غـيـر أننا، فى كل الحـالات سنجـد شـعـرا لا يطرح العـشـقى أو الإيروسى أو الشـهوانى أو الصوفى فى إطار قضايا اجتماعية وسياسية وتغييرية ـ كما كان معظم شعر الحب والإيروسية والتصوف فى مرحلة سابقة ـ بل يطرح الآخر الفرد باعتباره آخر فردا فقط، وفردا متعينا محسوسا فى الغالب. ومن الطبيعى ، أن يتخذ هذا الطرح شكل تركيز مهووس على الجسد لأنه أكثر شئ فى الوجود استغراقا فى فرديته، واقتصارا على الحميم والخاص ، وإشماعا بالفردى المادى المتعين. وثمة الآن بعض النصـوص التى تقدم نماذج متـميـزة لتحقق ما أتكهن به مغامرا ، لكن على ثقة تامة من أنه صـائر لا محـالة إلى التحقق . اصغوا معى إلى هذا النص الجديد لأمجد ناصر ـ وهو نص فى طريقه إلى النشر وأنا مدين لمؤلفه بإعارته لى من أجل إنجاز الدراسة الحالية :

نائم فى أقطانه
سيدى الصغير
لا يفيق على نايات اليد
قمع سكر
يذوب فى الرغاب
غِرّ
ومزده بحليّه والتخاريم
نظيف
ومحفوف
ومائل
يلمع فى نداه الزيتون
مغسول بأمطار وصواعق،
له هذه الرائحة
قطع الأعشال فى الصباح
الأفعوان يتلوّى فى الزخم
العين الكبيرة تحدق
تترك الثياب شاهدة برهبة
على السهم الذى شق طائر الأكمة.

أتغنى بالذى يبسط
وأجزل المديح للعضلات وهى تصد
مغمضا
أقتفى عطر الأمس اللابث
بين الساقين
أذخر أنفاسا لأشواق تستأسد
فى عرين الأرق

بحلاوة اللسان
اكتشفت ملوحة المخبوء.

يدك تدنى وتقصى
قميصك يكنز ما يسيل له اللعاب
أدخلينى مدخل ضيق

لنصعد بالألم
ليس هينا دخول الملك من استدارة الخاتم.

سأحرثك بقوة البدائيين
وأحتفر كنوزك بيدين تقودان القرن
إلى استغاثة تدمى أديم الأبيض
الممتن لنفسه.

ويبلغ التركيز على الجسدى الشهوانى درجة عالية جدا حين يتحول إلى انخراط فى جزئية من جزئيات الجسدية، كما فى هذا النص الذى يفوح بحيوانية اللزوجة المادية للرائحة ـ رائحة الفيض الجنسى والشهوة المندلقة والأعضاء المتوهجة بالجوع والشبق والتلذذ المرقط:

١ـ الرائحة تذكّر

الرائحة تعود لتذكّر
الرائحة ذاتها
فى المتروك
والمأهول
بالطيف والهالة
الرائحة تذكر بأعطيات لم يرسلها أحد
بأسرة فى غرف الضحى
بثياب مخذولة على المشاجب
بأشعة تتكسر على العضلات
بهباء يتساقط على المعاصم
بأنفاس تجوب مسالك جديدة إلى مرتفع الهواء
بمياه الأصلاب
مسفوحة على الدانتيل
بالترائب
بالأكباش يهيجها البول
برواد فضاء تخطفهم سحنة القمر
بالصنوبرى
بالليلكى
بالمشرئب
بأمطار على أسطح من طين
بحنطة مركوزة فى الحظائر
الرائحة تذكر بالأعشاش
بالنّز
بالغيبوبة
بالمستدير
بذي الحافة
الرائحة..
الرائحة ذاتها التى تهاجم فى أمسيات
معلقة بقنب الهذيان.
دعى متربص الشقوق
يشهد صحوة الفراشة.
الرائحة
تصعد
إلي
الخياشيم
اليعسوب
يطير
بين
الأعمدة
ويهوى
على العتبة.
قرّبيه صائد الضعف
من رقائق الذهب
من الزغب الطالع على المرمر
من طعنة الآس
من تويج زهرة الإغماء
من الذى يعيد الفم إلى طفولته
ويطلق اللسان حية تسعى.
الرائحة تبقى
على اليد بعد المياه
فى الأنف والشفتين

في ثلم الصدر
الرائحة
ذاتها

سر من رآك (يصدر قريبا).

واصغوا بعده إلى هذا النص الصادر حديثا جدا، والذى هدانى إليه نورى الجراح، بعد أن كنت قد كتبت ما أردت أن أكتبه عن اندلاع الجسدية وشعر الجسد فى شعر اللحظة الراهنة، فرأيت أن أدرج شيئا منه هنا، وهو (حديقة الحواس) لعبده وازن:

كانت جسدا بين يدى، أكثر من جسد، أقل من جسد، جسدا فى جسد، جسدا داخل جسد، جسدا بلا جسد، وكانت من فرط ما يشف جسدها تغدو ظلا لجسد غائب، لجسد أذكره ولا أذكره، لجسد كان ولم يكن.

وكنت يحلو لى أن أحدق إليها فى الليل المشبع بضوء القمر، إلى الشعاع الفضي يرتمى عليها ويغمرها بشدة حتى ليخيل إلى أنه يسيل من جسدها... وفى أحيان كانت تمتزج فى الضوء حتى تتعرى من جسدها ومن وجهها، كانت تمحى فى الضوء حتى لتصبح بقعة له، بقعة ضوء ينبثق من نفسه.

حديقة الحواس، دار الجديد (بيروت،١٩٩٣)
ص ص ٧٨ ـ٨٠ .

لكن ما قد يكون أكثر دلالة هو توجه شعراء، ينتمون فى تكوينهم إلى مرحلة العضوية، بولهٍ، نحو شعر الجسد. لقد كان أدونيس فى (مفرد بصيغة الجمع) بين رواد الجسدية فى الشعر الحديث طبعا، لكن الجسدية لم تنتشر فى أى زمن منذ أبي نواس وابن الحجاج، كما هى آخذة بالانتشار الآن. هوذا محمد القيسى، فى آخر نص أقرأه له، يضع نصين: واحدا فى الجسد وواحدا فى الحب، فى واسطة العقد المؤلف من خمس قصائد، وضعا يشد الانتباه إلى هذا التعارض الذى يفاجئنا فى شعر ينتمى إلى هذا الزمان:

يتبعون ظلال القطا

نداوة إبطك
زهر البساتين تحت قميصك
نرجس تلّين يرتعشان بما يتلألأ عند شفاهك
من بلح لاذع
ويدي تقتفى فى حقولك سرب الفراشات
عشرون وعلا يجوبوننى فى رؤوس الأصابع
عشرون يتبعون ظلال القطا
حول نهر يديك فلا يضلون
ولا يدخلون بلد

وأنت تقودين مركبة الرغبات على مهل
فى جنائن من عتمة
وجنائن من كهرباء الحواس
فكيف أرى فى الحليب المصفى
ظلال الطريق إذا لم أسرّها
وأشهد كيف ينور لون الجسد!
فبى تعصف العاديات

وتصرفنى دون زهر البساتين تحت قميصك، دونى
أعدّى المراسم، عما قليل
سأنزل عن ركبتيك،
إلى التيه
يسندنى لا أحد.

(الكرمل، ٤٨ ـ٤٩ ,١٩٩٣ ،ص ص: ٢٠٠ ـ٢٠١)

وإنه لمن الشيق والجميل المثير أن شعر الجسد والحسية الشهوانية ينتشر مع تصاعد موجة الأصولية الدينية والقمع الأخلاقى والفكر الذى تفرضه، تماما كما كان شعر الرفض والحرية ومجابهة القمع السياسى قد ازداد حدة وانتشارا مع ازدياد القمع السياسى ووصول الأنظمة الإرهابية العربية إلى ذروة تجبرها وسحقها للحرية والفكر. وإن ذلك كله لمن بقايا الخير فى هذه الأمة التى كانت، لكنها لم تعد خير....(يحمل لى البريد، مثلا، بعد كتابة هذا النص بأسابيع

فقط، هدية من مؤلف هى كتاب بعنوان (محاولات للهروب من الصمت إلى الجسد)، شعر جمال الدين خضور، دار جفرا، حمص، ١٩٩٢، فائزا بجائزة أمل دنقل الذهبية فى خضم الانفجارات الأصولية.

يتشكل فى شعر اللحظة الراهنة، بين ما يتشكل من عشرات التنوعات والجداول الصغيرة والفروع المتغايرة، تياران رئيسيان: الأول يحل العين محل الأنا، والثانى يحل الأنا محل العالم. الأول يمثل إلغاء للذات والثانى يمثل إغلاء للذات . (ها أنتذا تعود إلى محاولات التقليص والتقنين والتنظير والبحث عبر وحدانية من نمط أو آخر. ترى الآن كيف ينهار القناع؟).

ـ ١٠ ـ

والحقيقى الدال فى هذه المرحلة هو انهيار الإيقاع التفعيلى المنتظم وطغيان الكتابة بالنثر. ومن بين العوامل العديدة التى أدت إلى ذلك أن الإيقاع يمثل عنصرا مركزيا مشتركا وإجماعا وفضاء متداولا مألوفا؛ أى أنه جزء من صوت الماضى ، ومفاهيم الوحدانية والنفس المشترك. وانهيار المشترك وبروز الذات الفردية يتناقضان مع ذلك كله. إن انهيار إيقاع البحر والتفعيلة هو بهذا المعنى أحد التجليات البارزة لانهيار المركزى والمشترك والوحدانى وما يرتبط بالنموذج المسبق واللهجة الجماعية . ومقابل ذلك تغدو الكتابة فعل اختيار فردى لا ضابط له، ولا يتشكل فى إطار نموذج مسبق أو تبعا لشعريات مشتركة، بل يمثل ولادة حرة طليقة إلا مما تجسده اللغة فى ذاتها من مكونات جماعية ونفس مشترك. ولا غرابة فى أن تتشكل ثورة حتى على هذا القدر المشترك الذى تجسده اللغة، فتنشأ كتابة تحاول التخلص من اللغة إلى أكبر درجة ممكنة، باختيار وسائل تشكيل أخرى من بينها الفضاء والفراغ والبياض والصور والأشكال والصمت. ولعل الفرق الحقيقى يتمثل فى أن شعر الإيقاع التفعيلى هو، بكل أشكاله ، مجرد تحوير وتعديل وانحراف عن القائم السائد والجماعى المشترك، وتفرع عنهما يظل يمثل تيارا فى بحر هائل. وقد يكون من وجوه المفارقة اللاذعة أن الإيقاع التقليدى يتشكل فعلا فى هيئة بحر أو عدد من البحور التى تضم مكونات مشتركة، أما إيقاع النثر فلا بحور تحويه أو تجمع اندفاعاته الحرة فى قوالب مسبقة ومكونات مشتركة. أى أن هوية الإيقاع التفعيلى تكتسب وتتحدد فى إطار علاقته العضوية بالقائم السائد والجماعى المشترك، وتتبع مما يحققه من انحراف أو خروج جزئى على الجماعى والنفس الثقافى السائد. أما الكتابة بالنثر ،فإنها تتم فى فضاء خارج الفضاء القائم الجماعى، وتكتسب هويتها وخصائصها من تحققها الفعلى بلا مقايسة؛ أى بوصفها شيئا قائما بذاته مستقلا لا اشتقاقيا، ولا يمكن مقايسة تكوينها بمدى انحرافها عن النموذج أو عدولها عنه أو التوتر القائم بينها وبينه. إنها كتابة تتم خارج النموذج والجماعى ولا تقاس به. وقد تكون هذه نقطة قوتها وضعفها، فى آن ،كما هى الحال فى كل ماهو أصيل غير اشتقاقى. فالاشتقاقية توفر عناصر جمالية نابعة بالتحديد من طبيعتها الاشتقاقية وعلاقات النص الحاضر بالنص الغائب، أما غير الاشتقاقى فإنه فى منزلة الجامد كفاصلة نحوية ؛ لأنه لا يشع بعلاقات الحضور والغياب وما تولده من معطيات جمالية . لكن لغير الاشتقاقى معطياته الجمالية البكر التى تقدم فى حالات كثيرة بديلا جماليا فائقا يعوض عن الجماليات المشتقة من العلاقات الاشتقاقية، ويتجاوزها مفتتحا عوالم جمالية تمتاح جمالياتها من البكورية والغرابة والاكتشاف والاكتناه، وما ينبضان به من غبطة ومتعة قد تضاهى أحيانا متعة الهزة فى فعل الافتضاض الجنسى. وما من أجل لاشئ كان فعل المعرفة الأول فعلا جنسيا واكتشافا لعالم جديد فى آن، وما من أجل لا شئ قال ذلك الولوع بالولوج اللحوح الفروج أبو تمام:

والشعر فرج ليست خصيصته　　طول الليالى إلا لمفترعه

بقدر ما يزداد تقليص الفضاء المشترك وموت الآخر وانقراض الجماعى، بقدر ما ينشأ تركيز على أمرين: أولا، أدنى صور الآخرية متمثلة فى المرأة / الرجل التى هى جزء من الذات ، وليست آخر منفصلا ـ والجسد من ذلك ـ (وبكلمات خبيثة يحل الجماعى محل الجماعى)، ثانيا، الآخر المجهول مخاطبا دون إفصاح وهو فى نقطة تمفصل بين الذات والعالم؛ أى الآخر المناجى بالوجد الصوفى أو

التأمل الميتافيزيقى. والسبب فى ذلك كله أن الشعر فى الجوهر لا يمكن أن يتشكل بصورة نقية قطعية فى حالة غياب مطلق كلى للآخر ومتطهرا تماما من حضور آخروى، لكنه يمكن أن يقلص وجود الآخر إلى درجة عالية محتفظا من الآخروية بما هو حميم داخل فى فضاء الذات، كأنما هو أنوى لا آخروى بحق. إن هناك بين الشعر والآخروية حبل سـرة يمكن أن يوهن ، لكنه لا يمكن أن ينقطع أو يقطع دون أن يتحول الشعر إلى صمت كلى.

وللتركيز على الذات فى ذلك كله تجليات ومظاهر تعبيرية متعددة تستحق التأمل، منها بشكل خاص التجليات التالية:

الذات الداخلية فى شرنقتها التى لا تنفتح إلا على خيوط العالم الملاصق الحميم.

الفضاء المقفل ـ الغرفة نموذجه الأعلى، ولها امتدادت مقطومة.

الذات من حيث هى ذاكرة شخصية أى مستنسجة خيوط ماض شخصى فى ما يشبه الحنين الأسيان المحايد نسبيا.

الذات المتلذذة بنفسها المنشغلة بها المكتنهة لأسرار قدرتها على منح اللذة لنفسها ولمجاهل جسدالأنا أو لأدغال الأعماق التى لا يمكن لآخر أن يبصرها او يتقراها بلمس.

الذات المنشغلة بالمبصر الفردى المتعين محسوسا ملموسا، أو ما سأسميه الشئ ـ فى ـ ذاته عاريا من أى إهاب رمزى أو ما فوق ذاتى، هنا تمارس الذات قراءة العالم قراءة بصرية منخرطة أو محايدة، لكنها ليست قراءة تأويلية.

الذات الوالغة فى الحسى والجسدى تعيينا، الوالجة فيه إيلاج الليل فى الليل والنهار فى النهار.

بعض هذه السمات تتجلى فى النصين التاليين لنورى الجراح متشرنقين فى فضاء أشد ضيقا حتى من فضاء الغرفة، وفى لغة بالغة التركيز على الذات وعلى المتعين المحسوس فى آن:

١ـ كرة البلور

لم أنشأ يوما كهذا فى مفكرتى
لم أرسم خطاى على سلم
أو يدى على مسند
لم أنشأ شمسا أو غروبا
أحدهم جاء بالصحون
و وزع
وكان لي
خمرة أضيفت
ورغيف ظل مستديرا.

رجعت من منزل

رميت خطوة على سلم
وصلت يدى
تهيأت
اجتذبت
ـ الضوء ـ
كانت أكرة الباب.

اجتذبت
الباب
نهر يغمر السلم
يحملني
والضوء يطفو بى على غبش
قباب.

سلم منبعث في الضوء
مولود للتو من شيخوخة المنازل.

لكن نموذجها الأكثر صفاء هو كتابات رفعت سلام فى (إنها تومئ لى) الهيئة العامة لقصور الثقافة، (القاهرة، ١٩٩٢)، وتؤكد هذه الكتابات التى وصلتنى الآن (تشرين الأول ـ أكتوبر ١٩٩٣) سلامة المسار الذى كانت قد تكهنت به الفقرة الحالية فى بدايتها؛ فهى كتابات لا آخر فيها على مدى قسم كامل من الكتاب (حتى صفحة ٨٤)، وحين يبزغ آخرفإنه آخر جسدى (من٨٥ إلى١٠٥)، بل إن الكتاب ليختتم برسم مفصل لتضاريس الجسد الجنسية ولاندياحاتها الوالغة. هى ذى بعض مهاويها:

أعضاؤها شجر القطيفة
ولها فراشات تحط على سرتي:
فراشات من مطر برتقالي
تحتي:
كموجة تهم بالطيران.
تنسى، في جسدي، جسدها

مرآة
تختصر
سبعة آلاف سنة
من النساء
رجل
وحده
على هاوية
يلتقيان.

لعل أفضل نموذج شعري متكامل لقوس الحركة الانزلاقية التي أحاول أن أرسمها هنا ـ الانتقال من الفضاء الجماعي المتشظي المليء خيبة وانكسارا وانقشاعا للوهم إلى فضاء الذات الذي لاتزال الجماعة تقطنه، لكنها تبدو ذكرى نائية أو كتلة خارجية شائهة مشوهة، أو سياقا لتاريخ شخصي لم تدنسه بعد كوابيس العقائدية (الإيديولوجيا)، ثم إلى الفضاء المتقلص للذات المنشغلة بنفسها وبالآخر الحميم الفرد (المرأة ـ الجسد) أن يكون شعر أمجد ناصر الذي يجسد هذه الحركة التقليصية بتوتر ونضج جميلين، وبكثافة لغوية لافتة أحيانا، وبقدر عال من السفسطة في تحولات شعره بين أوائل الثمانينيات وأوائل التسعينيات، حيث ينتقل من (جلعاد) إلى (رعاة العزلة) أولا، ثم إلى (سيدة الدانتيل السوداء). وبهذا المعنى ، فإن شعر ناصر أحد التجليات الأعمق أهمية لروح المرحلة وإيقاعها وهواجسها وهمومها وتقنياتها ولغاتها، ولأشكالها وإشكالاتها ولإخفاقاتها ونقاط امتيازها في آن . ويمكن أن نتوقع انتشار هذه المكونات، لتصبح السمة المشتركة لمعظم ما يكتب من شعر خلال العقد القادم، كما يمكن أن نتوقع اتجاه الشعر إلى تجليات أخرى لهذه العلامات بينها، مثلا، تجلي الآخر صديقا حميما معادلا إلى حد ما للمرأة/ الرجل، واكتناه فضاءات نادرا ما اكتنهها الشعر العربي. إن غياب مجاهل كالصداقة مثلا عن الكتابة الشعرية لبين ما يحير ويجلو نمط الانشغال الشعري السائد حتى الآن، وإحجامه عن ـ أوعدم وعيه بـ ـ هذه الأبعاد الحميمة الأخرى للوجود الإنساني، ولانخراط الإنسان في العالم. (بين الإنجازات القليلة التي أعرفها قصائد لعبد العزيز المقالح وأدونيس ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور، والقليل منها يتناول الصداقة كعلاقة شخصية بين إنسانين، ويميل بدلا من ذلك إلى تناولها في أطر أوسع وأكثر ذهنية وتجريدية) . أين في الشعر العربي ما يقارب، مثلا، العلاقة المذهلة بين جلجامش وأنكيدو؟ ثم أين هي، في هذا الشعر، العلاقات الحميمة الأخرى بين الذات والآخر، التي تتجاوز الحدود المألوفة العادية وتدخل منطقة المحرم والممنوع والمشبوب والمتوهج والنشواني والانخطافي والحلولي التي أوغل فيها شعراء مثل أبي الهندي وأبي نواس وابن الحجاج ورابعة العدوية وابن الفارض والحلاج والمتنبي في تراثنا الشعري الجميل؟ بشكل ما، يبدو لي أن ثمة إمكانا حقيقيا لبزوغ هذه الأنماط من الكتابة الآن ، وقد تقلص الفضاء وانحسر الآخر الجماعي واحتلت الذات محل العالم الخارجي، وغدت محرق التركيز الانفعالي والحواسي والفكري.

ـ ١١ ـ

غير أن لهذا التحول الجذري وجها آخر وقطبا سلبيا شرسا. ففي انبجاسها الداخلي وتشامخها، كثيرا ما تتحول الذات إلى عالم شرنقي مهووس بنفسه مغلق على الهواء والريح والشمس والنار، يصد العالم الخارجي صدا عدائيا. وبشكل ما، فإننا نواجه خطر حدوث انقطاع حقيقي من نمط معرفي، بين الشعر والعالم، قد يعيد إنتاج أكثر اللحظات في تاريخنا الحضاري شحا وضموراً إبداعيا. ذلك أن ثمة فرقا جوهريا حاسما بين أن تكون الذات محور الإبداع الفني من حيث هي مركز الفاعلية الأول والحقيقي في وجود تنخرط فيه باحتدام وتتأمله بشبق، وتجلوه بشهوة قائظة للغور والاكتناه والكشف والتغيير والابتكار، وبين أن تكون الذات مشغولة بنفسها وهي في حالة من الانقطاع الإدراكي والحسي والتجريبي عن العالم، ووضع من الانكفاء

الفاقد للفاعلية. إن فقر كثير من الكتابات الشعرية الراهنة لفقر مدقع بإضافة إلى فقرها الجمالي واللغوى والتخيلي، على هذا المستوى بالضبط فهي لا تملك غنى داخليا في علاقتها بالعالم، ولا تملك فيضا تجريبيا وانخراطا حميما في غياهب الكون، ولا تصدر عن تلاحم احتدامي بالوجود في أشيائه وبشره ومكوناته الطبيعية، وفي أبعاده الفيزيقية والميتافيزقية. بكلمات أخرى، إن تعامل الذات مع العالم في المرحلة الراهنة هو في كثير من الحالات تعامل الضحل مع الغنى الذى لا يرى غناه، والسطح مع الأعماق التي لا يدرك غياهبها، والقشرة مع اللباب التي تظل نائية عنها خفية عليها. إن الفقر الشعرى الآن هو، للمرة الأولى في تاريخنا الإبداعي، بعد انبثاق الحساسية الحداثية، تجسيد لفقر الإنسان وضحالته، لا تجسيداً لمذهب جمالي، أو لمنطلقات رؤيوية أو عقائدية. وهو لذلك بالضبط فقر عميق الدلالة، فالشعر يمتاح أهميته من كونه على درجة عالية من اللا أهمية (بالمقاييس السائدة سابقا)، ويستقى ثراءه الدلالي من بؤسه المعرفي. وإن هذه النقطة الأخيرة لمن بين أهم ما أريد قوله عن الشعر في المرحلة الراهنة. إن الكثير منه يهدد بأن يحول الإبداع من مجال معرفي إلى مجال شعورى وبصرى خالص (أو من فضاء معرفي، فكرى - شعورى تركيبي، إلى فضاء انفعالي حواسى محض). وأيا كانت درجة الثراء الشعورى والبصرى في الشعر فإنها لا تغنى عن الثراء المعرفي الذى هو شرط من شروط الإبداع العظيم والبقاء. ومن هنا، فإن كثيرا من شعر اللحظة الراهنة يعد بأن يكون، وبعضه الآن كذلك، شعرا عميق الدلالة، حميما، مغويا. لكنه ليس الآن، ولا يملك طاقة أن يكون في زمن آت، شعرا عظيما. ففي نهاية المطاف، لابد أن يكون الشعر تعاملا مع الإنسان في وجوده المعقد المتشابك المبهم السحرى الفجائعي الغبطوى النشوانى الترائحى في العالم، ومع العالم في تنوع أشيائه وغياهبه وتجلياته وخفاءاته وفيزيائياته وميتافيزيائياته، ولا بد أن تكون نتيجة هذا التعامل اكتشافا لمحجب أو خفي أو مجهول يضيء لنا جانبا من جوانب وجودنا، معتما كان أو مظلما أو خفيا، أو يبتكر لنا جانبا ما من عدم، مثريا بذلك كله معرفتنا بالإنسان والوجود ومعمقا إياها وموسعا آفاقها وآفاق مداركنا ومدركاتنا وحواسنا ومحسوساتها، ومنميا لمقدرتنا على تأمل العالم بصفاء وتوتر وانخراط وسفسطة ودهشة وسذاجة ونضج أكبر مما كنا عليه قبل أن يكتب فنقرأه، لكي يكون جديرا بالبقاء، أو حاضنا لبذرة البقاء، وتجاوز شيوع الموضوى وألق اللحظة الراهنة. إن كل شعر اللعب العربي لم يبق منه شئ، رغم براعاته ومثيراته وثرائه الجمالي، وقد اختفى حتى شاعر عظيم كالجلياني الأندلسي وديوان التدبيج الذى خلقه، رغم أنه واحد من الكنوز النادرة في تاريخ الإبداع الإنساني على مستوى العالم. وإن ما أقوله هنا وما قد يتفرع عنه من مقولات يمكن أن يشكل أحد المحكات النهائية لشعر اللحظة الراهنة: ما الذى يستحق العناية، وما الذى يبدو قادرا على البقاء، في ضوء ما يمكن صياغته من محكات مستقاة من التأملات النظرية التي يقدمها هذا البحث أو ما يماثله من أبحاث؟ ما الإضافة المعرفية والكشف المعرفي اللذان يتشكلان حصادا للشعر في اللحظة الراهنة؟ إن ذا لهو السؤال الجوهرى الذى يستطيع أن يشكل مصدرا لأجوبة مفسرة للشكوى المنغصة التي نسمعها بانتظام من شعراء اللحظة الراهنة. وكنهها أنهم مجهولون متجاهلون ليس لهم جمهور ولا يحتفى بهم النقد والنقاد.

ومن المثير جدا ، أن أمجد ناصر يصرح علنا بشعوره العدائي تجاه جمهور عربي يقرأ له، وشعوره المغاير بالتواصل والغبطة وهو يقرأ لجمهور فرنسي . لعل السر هو إحساس ناصر بأن الجمهور العربي يتلقى شعره واضعا إياه بصورة آلية فورية في سياق الشعرية العربية، فلا يروق له مقارنا بماضي الإبداع العربي؛ أما الفرنسي فيتلقاه عاريا من أي سياق تاريخي إبداعي وبالتالي بعذرية ما لا يقارن بل يتقبل، وبمتعة من يرى غير المألوف والغريب الوافد في تلاوين غربته فيستطيبه استطابة المذاق اللامألوف، قبل أن تعتاده الذائقة فتخضعه لمزيد من التحليل والتأمل، ولعملية تذوق أقل افتتانا باللامألوف لمجرد لامألوفيته، ولأحكام أكثر صرامة وأسمى مطالب وأشد تدقيقا . لكن قد يكون السر كامنا في أمر آخر هو أن لغة الكتابة الشعرية الراهنة تجسد حساسية أقل انشباكا في المحلية المباشرة وأقل صدورا عن الثقافي المحدود بخصوصياته المقيدة، وأقل امتياحا لجمالياتها من جماليات اللغة وإيقاعيتها، وأكثر نبضا بالإنساني المشترك لأنه فردى

خالص، وبالتعبير الذى تنبع جماليته من الأبعاد الشعورية والفكرية فيه ومن إيقاع الكلام اليومى المألوف كلغة شائعة للصياغة الشعرية فى الكتابة الأوروبية.

يبدو أن الكتابة الشعرية الراهنة، بطريقة ما، تقوض إحدى المقولات الجذرية للحداثة : مقولة أن اللغة الشعرية هى لغة داخل اللغة ، وأن لها معطياتها الجمالية المتميزة المستقلة عن وظيفتها الإيصالية المجردة. لقد أدى الانطلاق من هذه المقولة إلى إنجازات رائعة فى الكتابة الشعرية العربية خلال نصف القرن الأخير ، لكن الكتابة الراهنة التى جاءت وريثا لعمليات التحول الجذرية فى اللغة الشعرية التى أنجزتها الحداثة أخذت حديثا تسلخ عن اللغة هذا الإهاب المسربل الجميل الفتان المغوى، وتعيد اللغة إلى دورها الإيصالى المنحسر . وقد يكون هذا أخطر جوانبَ التحول الذى أدى إليه الانفشار الحداثى الراهن ـ وهو أمر جدير بالكثير من العناية، ويمثل إعادة تقييم للمنابع التصورية الأساسية للحداثة، وتبنيا لمنبع يكاد أن يشكل عملية توسطية بين تيارين رئيسيين فى شعر الحداثة فى الخمسينيات والستينيات، مفيدا من المكونات الجمالية لكليهما، ومطورا نسيجه اللغوى الجديد الخاص، وممثلا فى الوقت ذاته توسطا بين النموذج الاستعارى ـ الرمزى الانصهارى والنماذج المجازية والكنائية التجاورية، كما كنت قد وصفتها فى دراستى «أنهاج التصور والتشكيل فى العمل الأدبى» .

إن هناك عودة لحضور الدلالة المتماسكة وانحسارا لما أسميته إشكالية الدلالة فى الشعر الذى يكتب الآن ، بعد أن احتدمت مرحلة بأكملها بلغة التناقض والتشظى والمشكل الدلالى واللامحدود واللامتناسق حتى أواخر الثمانينيات. وإن ثمة انحسارا لما أسميته فى دراسة سابقة «لغة الغياب» فى قصيدة الحداثة فى هذه المرحلة من الانتشار الحداثى. وكل ذلك يشعر بتحولات جذرية آخذة بالتبرعم، ويشع بدلالات بالغة الأهمية على التحولات التى تطرأ على البنية المعرفية، أى على صعيد العلاقة بين النص والعالم وبين المبدع والنص، والمبدع والعالم، والمبدع والقارئ، والنص والقارئ؛ أى على صعيد العلامات المكونة للمربع العلاقاتى التالى:

العالم	المتلقى	العالم
المبدع	النص	العالم
العالم		

ـ ١٢ ـ

يتجلى الفرق الحقيقى بين لغة الشعر فى مرحلة التنامى العضوى ولغته فى اللحظة الراهنة حين نقارن بين نصوص تتناول تجارب إنسانية مألوفة، حميمة ومشتركة. إن موت الأم أو الأب تجربة فاجعة بكل المقاييس التى نألفها، وقد تناول شعراء لا حصر لهم موت الأم وموت الأب بلغة دالة، حميمة، تبرز هذه التجربة فى إهابها الوجودى الفاجع وبلغة تستثير غياهب انفعالية حادة ومتنوعة. أما يحيى حسن جابر فإنه يكتب موت الأم بلغة متشظية تدور حول التجربة وفى رحابها دورانا سرياليا ، دون أن تبرزها تجربة مركزية عميقة. ثمة عنصر من اللعب التخيلى واللغوى والانفعالى فى نصوص جابر، كأنما إزاحة التجربة من محرق التركيز، والهذرفة الصوتية، وشذرنة الوعى والكلام، ونزع المألوفية والحميمية والمأساوية عن الحدث وعن الأطراف المنخرطة فيه هى الاستجابة القادرة على تمثل هول الموت وفجائعيته واستدخالهما . هذان هما المقطعان الافتتاحيان من نصوصه:

ـ١

مطر وغروب وشباك
وسيارة إسعاف بين الغيوم
هيكل عظمى يبتسم
خلف الزجاج
يقبض على أمى
يجرها إلى غرفة ضيقة
فى مقبرة الضيعة
أنا والأخوة والأقارب فوق رأسها
نجتمع كصرخة
ونتفلش على السرير

كروزنامة من دخان

وكان ما كان...

(ورد،٦٥)

-٢

وحده في قاعة التدخين

كلعبة رصيف تحت المطر

الأصابع مكنسة قش

لهر الدمعات

للمراهق قلب ينبض بالقطارات

ثلج يقص المسمار

والوالدة مثل تلة بجع

تسبح في بحيرة من المصل.

(سا، ٦٦)

ومن الجلي ، أن لعبة التناص التى يقوم بها النص، إذ ينسج نفسه على خلفية النص الغائب لباليه تشايكوفسكى «بحيرة البجع»، تزيد من حدة درجة اللعب والوعى المتحذلق الاقتناصى الباحث عن تواشجات صادمة، وتخلع عن موت الأم إهاب الفجيعة الشخصية لتسربلها بإهاب اللعب الجمالى والفنى فى ما يكاد يقترب من فن الملهاة السوداء. ويتعمق البعد اللعبوى فى اختتام المشهد الأول بعبارة السرد الشعبى للحكاية المختلقة التى تسعى إلى الإيهام بأن ما حدث حدث فى زمن بعيد، وانضوى فى تلافيف الزمان، وهى عبارة «وكان ما كان». ويصل ذلك كله إلى ذروته فى استعادة ماحدث للأم عندما عالجها الجراح، إذ يروى كل شئ بلغة تمتهن المقدس وتخلع عنه إهاب قدسيته، وتسبغ على كل شئ سريالية انفعالية سوداء متفذلكة ذهنيا إلى درجة الانتهاك:

خرج الجراح متثائبا..

....

وتشطف الخادمات

صرخاته من الممرات

يستند إلى جدار السماء

أرسل ملاكا بمكنسته

لينظف حقل جسدها

من روث السرطان

لا أحد يسمع

ستغادرنا كسحابة

ستصعد إلى أعلى قلعة

تلتقط صورة تذكارية

مع ذلك الضاحك فوق قوس العالم.

(سا،٧٤)

أما الدلالة العميقة لهذه اللعبة الغربية فى زمن الفجائع والحرب الأهلية والاحتلال اليومى والموت اليومى، فإنها ليست بين ما أريد أن أتأمله فى هذه الدراسة.

- ١٣ -

يمكن تشكيل منشور ضوئى لنماذج من شعر اللحظة الراهنة بمقارنة نصوص ليحيى حسن جابر بنصوص لأمجد ناصر، من جهة، ونورى الجراح، من جهة أخرى. تمثل نصوص أمجد ناصر شعر الجسد المتعين الفرد من حيث هو تفجر جنسى شهوانى خالص، متجرد تماما عن أية أبعاد فوق - شيئية، رمزية كانت أو كنائية أو مجازية تجاورية. ومقابل ذلك يقف شعر نورى الجراح مشكلا حوارا وحيد الاتجاه ، أو مناجاة من النمط الصوفى المسيس بالتأمل الميتافيزيقى، لآخر غائب حتى فى أنصع تجلياته وصيغ حضوره. وفى ذلك تجريد للآخر المعشوق عن جسديته، وانصهار كلى له فى عالم غيبوبى غيبى قصى عصى على اللمس والمداعبة والشم، حرون حتى على الحضور، على عكس الجسد عند أمجد ناصر، الذى تفوح منه روائح وحشية واخزة (وراجع الفقرة المتعلقة بالرائحة). وسأكتفى باقتباس مقاطع من كلا الشاعرين تنتمى إلى نصوص حديثة العهد (أوائل التسعينيات). أمجد ناصر - من (سر من رآك) ، إضافة إلى ماسبق اقتباسه.

نورى الجراح ـ من (طفولة موت).

موت صيف

إنك تستلقى وتتأمل بلور العلى
يضحك لك،
والألماس متخاطف
و أنت طائف ، لاتطال ، ولا تمس

تركتنى على حافة المساء
تمر وأراك
أراك
و لا أتبعك

مستى شخص يتقلب على حائط
مسرعا نحو باب كبير مفتوح إلى محرقة عالية
تتبعه ملابسه

ذ لك كان نهرا

أخطو فى لاشئ
اللاشئ ضباب سميك
أدمر طبقاته
وأرود ما شفّ، ما خلا من المعنى

القلب يتألق فى الهواء

كفاية التنازل

الحد هو المعنى
هو الهباء
الركض
والتعب
هو ابتسامة النائم.

وتشكل نصوص هؤلاء الشعراء الثلاثة قطبيات فنية على صعيد آخر هو سبكها النظمى وإيقاعها وتعاملها مع الجملة اللغوية. ففيما تبدو جملة جابر مندفعة بثرثرة اليومى وصلادته، إذ يحول إلى نص منطوق مكتوب، وتخلق إيقاعا متكررا دون ضوابط، وتتطاول أحيانا وتتعاظل، ويشقها أحيانا توتر عال حاد، فإن نصوص الجراح تبدو منحوتة فى سبكها، اقتصادية اللغة، صارمة الإيقاع، يرين عليها شجو تأملى شفيف، لا تكاد تفصح إلا عما هو قابل للمح دون تعرية له فى ضوء كاشف. وتبدو لغة ناصر أقرب إلى لغة الجراح، لكنها أكثر فيضا فى لوبانها الشهواتى، وحلزونيتها البركانية، وأكثر حرصا على اكتمال وحدة التشكيل اللغوى، جملة كانت أو عبارة، وأعلى انفعالية ومحسوسية وأقل تجريدا وذهنية . غير أن كل هذه اللغات تشترك فى الاستعارة الصادمة، وغياب العلاقات بين ما يواشج ويقارن، وإقحام أشياء الوجود المتنافرة والأصوات واللهجات المتباينة، فى تكوينات جمالية وصورية جديدة فى نأى جاهد عن المألوفية وسهولة التقبل ، وعن الارتباط بنموذج جمالى ودلالى متشكل قائم فى التراث الشعرى حاضره أو ماضيه.

ـ ١٤ ـ

لا يكاد شئ فى الشعر الحديث يكون قادرا على تجسيد التحولات العميقة التى أسعى إلى بلورتها، بقدر ما تقدر التحولات التى طرأت على أقانيم أربعة من أقانيم الحداثة ـ تلك هى:

١ـ تحولات المرأة ومصائرها.

٢ـ تحولات الأنا.

٣ـ تحولات عالم العقائديات الكبرى والمشروعات الجماعية للتغيير وابتكار عالم جديد.

٤ـ تحولات بنية النص وتشكيله الزمنى.

أما تحولات ٢و٣ فقد نذرت لها كثيرا من الوقت فى دراسات سابقة، وفى أماكن أخرى من هذه الدراسة، وهى تحولات من دور الأنا الفاعلة (باللغة على الأقل) أو المتوهمة للفعل؛ أنا النبى والمغير والشاهد والمبتكر لعالم طوباوى، ومن يقين كلى بالعقائديات كأساس للتغيير والابتكار والإبداع إلى أنا منسلخة منفصلة منفعلة، أو محايدة متشظية أو عالقة

في شباك الخيبة وانقشاع الوهم وسقوط الحلم، وإلى رؤية مأساوية أو احتفائية لجوفانية العقائديات وفراغها الداخلي وتناقضاتها ومفارقاتها اللاذعة والفاجعة والمثيرة للرعب أو الفجيعة أو الاشمئزاز أو السخرية أو التشفي أو الشفقة على النفس. أما التحول الذي أود مناقشته الآن فهو التحول الأول، وسأترك التحول الرابع لمناقشته في فقرة أخرى.

إن قراءة جديدة للشعر في نصف القرن الأخير تجلو وجود قوس ارتدادي يبدأ بالمرأة، كما بلورها واستشرفها نزار قباني، ويمر بالمرأة كما بلورها وغيّرها أدونيس ومحمود درويش، وينتهي مرتدا على صدر باريه بالمرأة ، كما يبلورها الآن ثلاثة شعراء هم أمجد ناصر، وعبده وازن، ونوري الجراح. لقد كانت امرأة نزار قباني دمية مترفة أو أمة متأنفعية، أو صنما جماليا يتعبد، أو وسيلة من وسائل طرح مشكلات التغيير والتحرر الاجتماعي والأخلاقي والسياسي، كانت تبرعما لهواجس الثورة والتثوير «من شعرك شلال فيروز ثرى إلى حبلي» . أما امرأة أدونيس ومحمود درويش فقد ارتفعت إلى مصاف الرمز وتوحدت بالأرض أو بالحلم، أو بالثورة نفسها. وأما امرأة أمجد ناصر ونوري الجراح وعبده وازن فإنها تسلخ من كل الدلالات الرمزية والفكرية والعقائدية وتتحول إلى المحسوس الفردي المتعين المادي الصرف الذي يدرك بالرؤية، لا بالرؤيا ، والذي يقف مع الذات في فضاء مقفل عليهما لاحضور للآخر الجماعي أو الرمزي فيه على الإطلاق. أي أن المرأة ، هنا ، هي جسد بإطلاق، جسد له وظيفة واحدة وحضور واحد هو الانتاظ الجنسي (أمجد ناصر وعبده وازن) أو هي طيف خالص ليس له حضور مادي على الإطلاق (نوري الجراح). والجسدية تغدو التجربة الجديدة لمرحلة شعرية بأكملها . وقد يكون من الدال بحق أنني كنت شخصيا أكتب نصوصا جسدية خالصة بين ١٩٨٩و١٩٩٣ لا أجرؤ حتى على التفكير بنشرها، وكان يملؤني استغراب حقيقي لدوافع كتابتها، كما كنت أكتب نصوصا جسدية أجرؤ على نشرها (كما في عذابات المتنبي في صحبة كمال أبو ديب) مدركا أنها لا تقول كل ما أريد أن أقوله ولا تروي غليلا. وكنت أظن أن ما كنت أمارسه من كتابة كان نشازا خارجا على المألوف، فإذا بي أكتشف دفعة واحدة وخلال شهرين من الزمان أن عبده وازن كان يكتب في المرحلة نفسها كتابه (حديقة الحواس) فيمنع حين ينشر في ١٩٩٣ . وأن أمجد ناصر كان يكتب في الوقت نفسه نصوص كتابه (سر من رآك) الذي سينشر قريبا وقد يمنع عند نشره، وأن نوري الجراح كان يكتب نصه المناقض تماما (كأس سوداء) والذي لا يحتمل أن يمنع حين ينشر قريبا لأن السلطات التي تمنع بزوغ الجسد المادي لا تهتم كثيرا ببزوغ الطيف الأثيري.

أي أننا نشهد انتقالا من:

١ـ المرأة المرمنسة،

٢ـ المرأة المحملة/ المشحونة اجتماعيا وجماليا،

٣ـ المرأة المحملة/ المشحونة عقائديا وسياسيا،

٤ـ المرأة المحملة/ المشحونة بعقد الذات (مشكلات الهوية والحرمان والإحباط، مثلا) .

إلى:

المرأة المتجردة، أي عارية، أي المرأة/الجسد.

بل الحق، إن من الخطأ أن نقول المرأة /الجسد، وينبغي القول فقط الجسد أو الجسد الذي يلحق به ضمير المؤنث أوجسد.... ها، لأن ماهو حاضر بالفعل هو الجسد الفيزيائي المادي، أما المرأة في أبعادها الإنسانية العادية فلا حضور لها. وإذ أضع التأكيد على جسد...ها والجسد المؤنث؛ فلأن ثمة ما يشعر بأن الهوس بالمادي المتعين الجسدي قد لايقتصر على جسد المرأة، بل قد يشمل قريبا جسدا لرجل أو الجسد المذكر. و الحق أن هذا حادث الآن في بعض النصوص (نوري الجراح، مثلا) مما يشعر بأن الجسدية والجسد قد يبرزان ليلعبا دورا مماثلا للدور الذي لعباه في تراثنا الشعري مع امرئ القيس والوليد بن يزيد وأبي الهندي وأبي نواس وابن الحجاج، حيث ارتبطا جوهريا بتجربة الخروج والتحدي والمجابهة. هكذا يمكن أن يصبح الجسد الفضاء الجديد لتجسيد روح المقاومة وانتهاك السائد والعقائدي الرجعي بعد

أن اختفى الفضاء السياسى الممكن لتجسد روح المقاومة . وقد كنت أشرت فى دراسة تعود إلى أوائل الثمانينيات هى «الحداثة/السلطة/النص» إلى تحول النص إلى جسد يمارس فيه، وعبره ، الشاعر فعل الحرية والعنف كلما ازداد القمع السياسى، ونحن قد نكون الآن أمام تحول جديد يصبح فيه الجسد هو النص الذى يمارس فيه الشاعر عنفه ووحشيته وافتضاضه وتملكه للأشياء لأسباب مماثلة لما مضى، ولغير ذلك أيضا.

ثمة احتمال قوى لأن يكون لهذا الانصباب ـ بل ينبغى أن أقول الانقضاض ـ على الجسد بعد خفى يرتبط بتقلص مجال فاعلية الأنا فى العالم الذى يعيش فيه الفنان، الآن، وسقوط الأوهام الكبيرة المتعلقة بالدور النبوئى التغييرى الثورى للشاعر والشعر، وازدحام الفضاء بجحافل القمع السياسى والاجتماعى والأخلاقى والدينى فى آن. وقد تكون دلالة ذلك كله مزدوجة ضدية ينقض وجه لها وجها، إذ يمكن أن تكون، من جهة، تجسيدا للإحساس بالعجز والعنة فى مجال الفاعلية فى العالم الخارجى الحقيقى بصورة تدفع الفنان إلى الانكباب الافتضاضى الشارخ بعنف لجسد امرأة يمكن أن يمتلكه ويمارس طغيانه عليه فى غرفة مقفلة أو سرير آمن، معوضا بذلك عن عنته، ناسجا وهم فحولة (لاحظ مثلا أن شعر أمجد ناصر الجنسى يتقصى فعلا صور الفحولة الحيوانية فيزدحم بالأكباش، ويمتزج الفعل الجنسى فيه بها، وبرائحتها وعجيجها) ، كما يمكن أن تكون التجسيد الاحتضارى لروح التمرد والمقاومة فى سكرات موتها الأخير، فى وقت تطغى فيه الأصولية الدينية بما تفرضه من قيود وكلاكل، بشكل خاص على المرأة واللغة الجنسية والجسد. وبهذا المعنى يكون شعر الجسد تحديا ورفضا مباشرا للفكر الدينى المتزمت ولموقفه من الإنسان والمرأة والعلاقات بينهما وبين الرجل بشكل خاص. والله، فى ذلك كله أعلم العالمين. وما أنا إلا بمتأمل مستكين ، وقد يكون كل ما أرويه هراء وكل ما أراه سرابا برّاء (أقصد برّاقا) ، مامن غث فى طواياه ولا من سمين.



مرجعيّات نقد الشعر العربى الحديث فى الخمسينيات

محسن جاسم الموسوى*

ربما تبدو أعمال مؤتمر روما (أكتوبر ١٩٦١) فى الأدب العربى المعاصر قديمة نسبياً إزاء ما يحظى به الشعر العربى الحديث اليوم من امتياز فى الدراسة والقراءة والنشر، بعدما انحسر التقليدى إلى المنابر والمجالس الخاصة وحلقات المناسبة الرسمية ومثيلاتها؛ لكن بعض اتجاهات ذلك المؤتمر وخلافاته القابعة خلف التلميحات والاعتراضات والتقاطعات لم تزل تدفع المرء إلى مزيد من المراجعة والتفحص، وتدعوه أيضاً إلى أكثر من قراءة فى «مرجعيات» نقد الشعر، سواء منها ما قاد إلى المؤتمر أو نجم عنه، أو عن متغيرات الأوضاع الشخصية والمعرفية التى قادت إلى انفراط مجموعات وظهور أخرى، أو إلى تبلور الاستقطابات فى المجلات والحركات الأدبية.

و«المرجعيّات» لاتتحدد بثقافة الناقد أو بانحيازاته؛ وإنما تتعدّى ذلك إلى فضاءات هذه الثقافة واشتباكاتها، وكذلك إلى المواثيق والسُنن والتواطؤات التى يشتغل فيها أو ضدها النقد بصفته الفاعلة فى تغذية الذوق، أو الأخرى المبلورة للرأى فى ممارسات (نقد النقد) كما جاء فى «نظرة إليوت فى النقد الأدبى» التى نقلها منح خورى إلى العربية، أو فى تلك الإشارات الضافية إلى النقد الغربى واتجاهاته التى اشتملت عليها كتب إحسان عباس وأسعد رزوق ونازك الملائكة ومحمد مصطفى، ومقالات عز الدين إسماعيل وسهير القلماوى وروز غريب وعبد الحميد يونس وشكرى عياد وعلى الجندى ولويس عوض من بين آخرين. وعندما تجرى قراءة إشارات الشعراء والنقاد إلى التراث والموهبة والمخيلة واللغة الحياتية والتجربة والأسطورة والرمز والصورة فى ضوء هذه «المرجعيات» كتبا ومقالات وسننا طيلة الخمسينيات، تتيسر أمامنا صورة مشتبكة لمهادات الشعر ونقده[١].

* أستاذ الأدب الإنجليزى والمقارن، كلية الآداب (منوبة) ـ جامعة تونس.

وما نعنيه بهذه المرجعيات مجموع ما يستند إليه الناقد تصريحاً أو تلميحاً أو يتواطؤ على نسيانه، فحضور المحذوف والمغيب يتشكل مغايراً (٢). وتكتسب المرجعيات امتيازاتها الأقوى بمدى معرفة المتلقى واطلاعه، بما يتيح الإحالات وييسر القراءة المنتجة والشريكة عبر استلام الإشارة والإحالة والدلالة بموجب شجرة «نسب» ذلك أو سلالته فى المرجعية الغربية المصدرة أو الوسيطة للاستحضارات والقراءات المستجدة فى الموروث العربى.(٣)

ولاتتشكل «المرجعيات» من أصول ظاهرة الشعر الحر وتسمياته والتباسات المصطلح والتغيرات المتقاربة والمتباعدة عنه فقط؛ وإنما تتعدى ذلك إلى مسميات «التجديد» و«التحديث» و «حركة الحداثة» ومدلولاتها وتمظهراتها وحجم تموضعاتها المحلية والإنسانية، ومبررات ذلك فى ضوء ثقافة الدعاة. وهكذا، يجرى الابتداء هنا بما قيل فى مداخلة أدونيس فى روما (أكتوبر ١٩٦١) مدخلا نحو ظاهرتى التجديد والحداثة اللتين امتزجتا فى موضوع على أحمد سعيد، حينذاك، وهو يعطيه عنوان: «الشعر العربى ومشكلة التجديد»(٤) باتجاه تحديد الظاهرتين وأنواع تلقيهما ومهادهما فى مفاهيم الصورة والموسيقى أو التجربة الحياتيّة واللغة العادية داخل الاتجاهات الشعريّة الحديثة وبين دعاتها المتباينين فى التأكيدات والاهتمامات، وهى اهتمامات انعكست أيضا فى المحيط العربى، كما سنتبين بعد حين. ومن الصعب القول بدءاً إن أدونيس لم يكن يحمل معه إلى هناك موروثات النقد العربى، فمداخلته تكتظُّ بالإشارات والإحالات؛ لكنّه كان يتبع ـ أيضاً ـ عرفاً موروثا فى استنباط القوانين من الأعمال الأدبيّة جرى التأكيد عليه فى كتاب عز الدين إسماعيل: (الأسس الجمالية فى النقد العربى) (١٩٥٥) الذى كثرت إحالات أدونيس إليه(٥)؛ وهو لهذا لم يكن يعرض لمحاولته فى «تعريف الشعر الحديث» التى ظهرت صيف ١٩٥٩ (٦) على أنّها «نقد جديد»، مستدركاً إزاء ما يقال فى المطالبة بحضور هذا النقد: «لانستطيع أن نصطنع نقداً جديداً للحركة الشعرية الجديدة، هذا النقد يولد مع هذا الشعر الجديد» (٧) ومتى ما ولد هذا النقد تمرّس وتقادم. أى أن النقد الجديد يستدعى التوصيف أيضا بوصفه ممارسة خلاقة لا تابعة، وكما جاء فى تعريفه لهذا الشعر أنّه يستند إلى التمرّد على الرهنيّة التقليديّة ـ وتخطىّ مفاهيمها القياسية(٨)، فكان للنقد أن يشتغل كذلك، ممتداً داخل القصيدة نحو فضاءاتها غير منكفئ على «قانون» أو «قياس». ومهما يكن فإن جهده اللاحق يبتغى هذا الخروج.

لكنّ يوسف الخال ـ عرّاب مجلة (شعر) ـ لم يكن يعبأ بحذر أدونيس، فهو يمثل له وقتذاك (أحد أناس) هذه (الحركة الشعريّة العربية... الكبار)، داعيًا فى ضوء هذا إلى احتواء مداخلته فى روما على أنها الدليل والبيان لهذه الظاهرة الشعرية، قائلاً:

على النقاد العرب والقرّاء العرب والمهتمين
بالأدب العربى عامة فى العالم كله أن يقيّموا
الشعر العربى بعد اليوم على ضوء المبادئ
والمواقف والأسس التى عرضها أدونيس بإيجاز،
ولكن بوضوح وعمق فى دراسته.

وشأن أىّ وعى مغاير لابد لفعل التبشير به ومنه أن ينفرط فى اتجاهات متباينة؛ وهكذا لم يحل التبشير دون افتراق الاثنين؛ الخال وأدونيس، أو تبلور تيار مختلف داخل حركة المجلة فى كتابات أنسى الحاج والماغوط، أو فى المسعى النقدى لعصام محفوظ وآخرين. كما أن أدونيس نفسه لم يتوقف عند حدود المداخلة المذكورة وإنما تعدّاها لاحقًا فى تخطٍّ جرئ يضعه مع آخرين فى جوهر حركية الشعر العربى الحديث.

غير أنّ الإطار التاريخى لمداخلة على أحمد سعيد لم يكن يروق لعدد من روّاد التجديد والحداثة، كما التبس على آخرين، فبينما كان جبرا إبراهيم جبرا يقرأ ـ شأن أستاذه ف. ر. ليفز ـ فى مفاتيح المداخلة كالرؤيا والخلق والنبوءة والكشف؛ بوصفها ألفاظاً نقدية «أوجدها الشعر الحديث ولن تجدوها فى النقد العربى القديم إلا فيما ندر جداً»، تأتى دعوته فى ضوء ذلك نحو حذف الإطار التاريخى للاحتجاج فى المداخلة الأدونيسية؛ لأن دروس التجديد لن تحتاج إلى سابقة تاريخية تبرّرها. مع أن جبرا نفسه يحتجّ بالتاريخ فى مقال سابق، عندما يريد تأسيس الأسطورة فى جذرها المشرقى

بعيداً عن وسيطها الغربي. وعلى خلاف معه، كان الشاعر ستيفان إسبندر عندما رأى حداثة أدونيس ثوريّة تنقطع عن الموروث كـ (النزعة الحديثة في الشعر الفرنسي، وثورة رامبو على التقاليد الشعرية)، قائلاً عنه إنّه «متأثر إلى حدّ بعيد بالمدارس النقدية الفرنسية الحديثة»، بينما يجرى التغاضي عما يمكن أن يتعلمه من إليوت أو عبره من الرمزيين الفرنسيين أولاً. وتأتى سلمى الخضراء الجيوسي باعتراضات أخرى حول واقع النقد الحديث، لكن أدونيس استعان بهذه الأطر والمرجعيات النقدية المتباينة ليعرض مفهومه فى اقتران «الحداثة» بالانشقاق والمغايرة والنكد مقابل الامتثال والتقليد والسكون، يقول: «لانجد ناقداً قديماً واحداً درس الشعر في عصره من حيث هو تجربة تضيء وضع الإنسان وتفتح أمامه أبعاداً إنسانيّة مجهولة» (٩)، ومهما تباعد الآخرون عنه أو اقتربوا منه، فإن التغاير يضعه داخل الالتباس والتداخل والاختلاف والتأويل، وهو ما يبتغيه في النتيجة انسجاماً مع منطلقه الأساسى فى الانتماء للخطاب المغاير والمتهم، كما أن تعددية الاستقبال تومئ باتجاه انشقاقاته اللاحقة، وكذلك بتوزّع اتجاهات حركة الشعر من قبل ومن بعد في التجديد والحداثة (١٠). ولم تكن تداخلات أوراق مؤتمر روما فى الأدب العربى المعاصر وليدة الساعة، كما أنّها لم تكن مشكلة المنتدين وحدهم: إذ حمل هؤلاء معهم أصداء ما كان دائراً حينذاك فى حركة أدبية محتدمة لم تكن مجلة (شعر) غير تيار واحد فيها، يصفها أدونيس أنها «فترة أزمة ودليل ولادة رؤيا جديدة للشعر العربى» (١١). ولهذا، فإن قراءة فاحصة فى تشكلات المرجعيّة النقدية وما يرافقها من مراجعة واستدراك طيلة سنوات ما قبل روما، يمكن أن تساعد هى الأخرى على تبيّن مآل حركتى التجديد والحداثة من جانب، وإشكال الشعريّة، العربية، من جانب آخر.

المهاد والمصطلح: التجديد والحداثة

كان منذ البدء ثمة تغاير وتباين فى المصطلحات وأصولها واستخداماتها، فربما بدا مصطلح «الشعر الطلق» عند ألبير أديب أكبر تباعداً عن مصطلح «الشعر الحر» لدى نازك الملائكة، وقبلها ومن غير معرفة منها عند أحمد زكى أبى شادى، أو ربما يترادف هذا مع ما يعنيه الريحانى ويقترب من «طليق» رئيف الخورى و«منسرح» أنور انجندى. لكن مثل هذه المصطلحات لا تعنى كثيراً من غير امتدادها الفعلى فى السياقات والفعل ودلالات الحضور(١٢)؛ إذ كان مصطلح الشعر الحر عند نازك الملائكة يتشكل، لا على أساس القطيعة مع عمود الشعر وانتماءات البنية التقليدية؛ وإنما على أساس (التجديد) فيه استجابة لمجموعة من الضرورات والمبررات والعوامل، كما سيتبيّن بعد حين. وعندما تذكر الملائكة ـ لاحقًا ـ جهلها الأسبق بتجربة أبى شادى، ومن ثمّ اطّلاعها الأخير على قصيدة (ب. ن) فى العراق عام ١٩٢١، حيث هى عندها «أقدم نص من الشعر الحر». عندما يكون الأمر هكذا فلأن نازك لم تتراجع لحظة واحدة عن كونها الرائدة فى التسمية والتشريع؛ ولهذا فإنّ التفريق الأساس الذى ينبغى التوقف عنده لايخص التسميات فحسب، طليقاً أو طلقا أو منسرحاً أو حراً؛ وإنّما يتعدى ذلك باتجاه ظاهرة القصيدة نفسها؛ فما تخصّه نازك الملائكة بالتشريع والنقد هو الشعر الحر ببداياته وظروفه وأوزانه الحرة وجذوره الاجتماعية ونفوره من النمط أو إيثار المضمون والهروب من التناظر واستحداث الهياكل والتكرار وتمديد الصور... إلخ. أى أنها تسعى إلى إطلاقه قائما ومشروعا مستنداً إلى سنن ممكنة أو محتملة. ولم تتراجع نازك الملائكة عما تعدّه دعواها ومشروعها، وإنّما تجد فى الخروج عليه ما تسميه «بدعة»، تقول فى الردّ على جبرا إبراهيم جبرا:

> إنه أخذ، دون مبالاة، اصطلاحنا «الشعر الحر» الذى هو عنوان حركة عروضية تستند إلى بحور الشعر العربى وتفعيلاتها، أخذ اصطلاحنا هذا وألصقه بنثر اعتيادى له كل صفات النثر المتفق عليه.

وحضور «أنا» نازك الملائكة لا يوارب، كما أن «فعل» الآخر؛ أى جبرا فى هذا الكلام، متهم بصراحة منذ البدء؛ فـ «الأخذ» لا يقل دلالة ـ فى السياق أعلاه ـ عن «السرقة» أو «الانتحال». ولهذا تضيف إمعاناً فى الامتلاك والنسب وإقصاءً للآخر:

ليته على الأقل ترك اصطلاحنا ووضع غيره حرصاً على وضوح الاصطلاحات فى أذهان جماهيرنا العربية المتعطشة للمعرفة. وإنما سمينا شعرنا الجديد بـ «الشعر الحر» لأننا نقصد كل كلمة فى هذا الاصطلاح. فهو «شعر» لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه، وهو «حر» لأنه ينوّع عدد تفعيلات الحشو فى الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت فى شطر الخليل(١٣).

ومداخلة روما ومتعلقاتها تبتدئ فى الاختلاف، لا الائتلاف، ما بين مصطلحات التجديد والحداثة، وما بين الموروث ورايات التحديث؛ كما أنها تتوقف عند قراءة النص وشروطه الداخلية، لكنها تأتى إلى هذه القراءة من مرجعيات النقد الأوروبى السائد فى المنظر الخمسينى كما تفرزه القراءات والمختصرات التى تحتويها الكتب والمجلات، فيما يشبه الانهماك والتبشير، علامات الوعى النهضوى. أما تجسيدات هذه العلامات فى النصوص الشعرية وما يأتيها أو عنها من نقد فهى مثار تعليقات كثيرة، جرى شأنها مشحونة بالمثاقفة مرة وبالتحزب مرة أخرى، لكنها عندما تستعين بالبلاغة الموروثة، وتتحفظ على الانزياح، تبدو خالية من الهجنة عند الملائكة فى منبر النقد.

فبعد أن تضع نازك حركة التجديد فى مهادها العربى؛ أى عروض الخليل، وتعرض للتجديد شكلاً، تقيم مشروع سنن العلاقة والألفة أو تعرض له على أنه متسع لـ «الجماهير» وليس للصفوة أو النخبة التى تتشكل فى الضفة الأخرى لدى جماعة (شعر) مقرونة بالفداء والقربانية؛ ولهذا يجيء مصطلح «جماهيرنا العربية المتعطشة...» من الخطاب السياسى أو الإعلامى لأكثر من غاية وهدف. وعلى الرغم من أن الآخرين فى حركتى الحداثة والتجديد يجتمعون بدرجة أو بأخرى تحت مثل هذا الائتلاف، إلا أن التمييز لابد منه. ويمكن أن يبدو التآلف ممكناً وطيعاً مقارنة بالآخرين، عندما يجرى التناقض والتباين فى الأداء. فعندما ظهرت قصائد ألبير أديب خالية من كل قيد، كما يصفها أنسى الحاج، فيها «موسيقى صامتة لا وجود لها فى شعرنا التقليدى»، بدت مختلفة مع المجددين الآخرين: «أما شبابنا من أدونيس إلى البياتى ورفاقهما فلا يزالون يحافظون على بعض الروح الكلاسيكية فى النظم»(١٤). وفى عام ١٩٥٥ يقول إحسان عباس:

> كانت نازك الملائكة أجرأ المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر من شكله القديم، ولكنها لتعمقها فى القديم وتشرّبها روح التعبير القوى، لم تستطع أن تكسب الشعر الحر خفة الحديث العادى(١٥).

أى أن المجموعة مهما بلغت تفاوتاتها؛ فإنها لم تزل تقيم فى مهادات الشكل القديم حينذاك. وتصرّ نازك الملائكة على تأكيد هذا الانتساب مادامت لا ترى غير نفسها صاحبة مشروع «الشعر الحر» بصفته تجديداً فى الشعر العربى وليس انقطاعاً عنه، وعندما يجرى التحرك وزناً بين الكامل والبند والدوبيت، فإن هذه الحركة لا تعنى عند إحسان عباس إلا ترادفاً قائماً بأن «قوة الموروث الصارم فى نغمات الشعر العربى ستظل تقيد الشاعر فى قبضة محكمة»، بينما تفرض «طبيعة اللغة نفسها» ظهور «المألوف» فى هذا النغم(١٦).

ثلاثية خطاب الملائكة

تقود القراءة الدقيقة أو المقاربة لخطاب الملائكة إلى ما تعنيه تحديدا بالشعر الحر، ومقدار ما ينطوى عليه تحديدها من تباعد وافتراق عن الآخرين؛ فهناك انتماؤها إلى الموروث من جانب، وهناك تبريرات الافتراق عنه من جانب آخر، كما أن هناك استدعاءات للخطاب الإعلامى والسياسى والشعبوى، ولكل من المثلث المذكور جزئياته التى بمقدورها أن تدلنا على حركة التجديد وتباينها مع الحداثة الشعرية بمفاهيم الابتداء بـ «الشمولية الشعرية» الجبرانية التى تستبق التجربة فيها البناء فى ضوء جذرها الليبرالى المنقطع عن «الخطاب الكلاسيكى»، كما أنها يمكن أن تستعيد نازك الملائكة ثانية من بقايا الخطابات المناوئة لها والقائلة بتراجعاتها عما بدأت به.

وبدءاً، ليس هناك من يبدى اليوم اعتراضات أساسية فى كونها السباقة تنظيراً فى قضية الشعر الحر، وهى لذلك عرضة

للمشاكسة والاختلاف، كما كان أدونيس لاحقا عرضة للالتباس فى غير هذا الموضوع. ويمكن أن يتفق المرء جزئيًا مع «موريه» فى أن مفهوم نازك الملائكة للشعر الحر لايتطابق مع مايعنيه مصطلحًا غربيا أولا «لأن قصيدة الشعر الحر النموذجية فى الشعر الأوروبى لا تتمثل فى وسائل عروضية شكلية»[١٧] كالتقفية والتفعيلة الواحدة. ومثل هذا الرأى صحيح عندما يتعلق بانهماكها فى العناصر العروضية؛ ولهذا كان محمد بنيس يتفق فى دراسته الموسعة للشعر العربى الحديث مع اعتراضات السياب على استخدامات نازك الملائكة لمصطلح الشعر الحر، وكأنه محدود باختلاف «عدد التفعيلات» المتشابهة بين بيت وآخر[١٨]. أى أن بنيس كالسياب وموريه لاحقا يؤاخذ الملائكة على إغفالها الأصول الأوروبية للظاهرة، وهو ما لم يمر دون استدراكات من يوسف الخال من قبل.

وربما قادت منهجية نازك الملائكة فى «تثليث» الخطاب ما بين «شكلانى» وآخر «تراثى» وثالث «اجتماعى ـ حضارى»، إلى اليسر الذى يجده خصومها فى تقديم الاعتراضات فهى ليست منقطعة عن المحيطين كما تقول: «إنما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتى بالعروض العربى وقراءاتى للشعر الإنكليزى»[١٩]، وهى قراءة تبتدئ فى عنايتها بما تسميه بالإبهام والحلم فى مقدمتها لديوانها (شظايا ورماد) (١٩٤٩). وفى حين خصصت مقالات متفرقة للظواهر الإيقاعية والتكرار والهيكل وبنية القصيدة، كانت الملائكة تسعى أيضًا إلى تثبيت اعتبارات ظهور الحركة؛ فـ «الحياة المعاصرة» و«فردية صوت الشاعر» و«الشروط الداخلية للقصيدة» تبدو استجابات عصرية أولاً، كما أنها أصداء لمقولات مألوفة فى الشعر الحديث ونقده، وفى مقالتها عن «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر» التى ظهرت فى (الآداب) (ع ٦ ـ ٨، ١٩٥٨)، ومقالتها «حركة الشعر الحر فى العراق» فى (الأديب) (ع ١، ١٩٥٤)، ترى نازك الملائكة:

١ ـ إن الفرد العربى المعاصر ينزع إلى الهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جوف الحقيقة الواقعية الصارمة التى تتخذ العمل والجد غايتها العليا لأن مشاكل العصر تستدعى من الشاعر المعاصر أن يتحرك ويندفع لا أن يتلكأ عند البيت الواحد حتى يعتريه إحساس بالكسل جراء توقفات القافية والأوزان الشطرية القديمة وغنائية الموسيقية العالية فى الأوزان القديمة.

٢ ـ والشاعر الحديث له فرديته التى تتطلب اختطاط سبيل شعرى جديد يصب فيه شخصيته الحديثة راغبًا فى أن يستقل ويبدع شيئًا لنفسه يستوحيه العصر غير تابع لامرئ القيس والمتنبى والمعرى.

٣ ـ والشعر الحديث ينتمى إلى «الفكر المعاصر» الذى يرفض «النموذج فى الفن والحياة»؛ ولهذا يرفض ما هو «وحدة ثابتة»، ويحتاج إلى الخروج من هذا الفكر الهندسى الصارم الذى يتشكل حتى فى طول عبارته.

٤ ـ ولهذا يثور الشاعر الحديث على تحكم الشكل ما دام يبتغى سطوته على القصيدة حسب ما تمليه ضروراتها خارجًا على «القداسة» وما تعنيه من «التحقق والاكتمال».

أى أن قراءة متأنية لمثل هذه البنود الأربعة لا تقودنا إلى أصدائها عن أدونيس فى تعريفه للحداثة فى الشعر أو فى مداخلة روما فحسب، وإنما تثير مجموعة من المقارنات مع بيانات الحركة الرومانسية الأوروبية أولاً، خاصة أن نازك الملائكة ولعت بالشعراء الإنجليز منهم و. بـ «كيتس» تحديداً حتى قارنت بينه وبين الشابى وآخرين. لكن الملائكة ليست معنية فى التعمق بالبيان الرومانسى، كما أنها تلتقى والتصويريين فى تأكيد العلاقة الوثيقة بين التجربة الحياتية ولغة الشعر؛ وفى حين تتسع بيانات الرومانسيين لتطويع التجربة الذاتية والإنسانية والاستزادة المعرفية، وتحتضن الكلى والجزئى والطبيعى والخارق والانزياحات عن المألوف، وتشتغل بين التصور والمخيلة.

كانت الملائكة تتوقف عند التبشير، وتتحدد بالحضور الطاغى لـ (التعبير القوى) للغة، حسب تعبير إحسان عباس فى الإشارة إلى جرأة الخروج لديها وتعثر الرغبة عندها عند

هذا الحضور[٢٠] . لكن هذا التعثر يجعل الرغبة محبطة فى حين يحول دون تدفق اللغة الحياتية. وربما يجهض (الحلم) الذى قالت به نازك الملائكة فى تقديمها لديوانها (شظايا ورماد): إن مهاد الوعى يتفاوت بين شاعر وآخر ويتشكل من مجموعة عناصر تتجاذبها مفاهيم أساسية: اتصالية مرة، وأخرى نهضوية تبرر قربانية المخلص وفدائيته. وقبل وضع عناوين دواوين الشعر المنشورة فى سياقها (الحضارى) ضمن ما يعنيه محمد جمال باروت بـ (الأدبى)، فى غير هذا المجال مقارنة بالحضارى الذى يقرنه بمرحلة جرجى زيدان ومجلة (الهلال)، وبكتابات توفيق إلياس الخليل وبولص شحاده وأمين الريحانى[٢١]، تجدر الإشارة إلى أن التعثر عند عتبة طغيان الموروث و(التعبير القوى) ليس سببًا وحيداً أمام تباطؤات التجريب عند الملائكة مقارنة بالبياتى وأدونيس لاحقا، من بين آخرين يعون مثل هذا الحضور التراثى وينتمون فيه لا إليه؛ فثمة قلق إزاء التلقى لم يزل أدونيس يرتاب فيه حتى ١٩٦١؛ إذ تستدعى الظاهرة الجديدة وعيًا شعريًا؛ لأن الشعر الحديث يقلق ويثير ويقلب المفاهيم، كما أنه قد «يطول ويتنوع ما شاءت التجربة والموهبة» فى تعبير على أحمد سعيد[٢٢]؛ أى أن «الحداثة» تتأتى من الوعى بنفسها صادمة مغايرة مليئة بالكشوف التى لاتنطرح سهلة للآخرين ضرورةً. أما نازك الملائكة فإنها لم تكن تتوقع قبولاً سريعا لهذا «الطارق المريب»؛ وهى إذ تعترض على أولئك الذين يشتمون الجمهور ويهاجمون «مقدساته»؛ ترى نفسها مبشرة وداعية على خلاف الذين يضيقون ذرعًا بالجمهور المرتاب، وهى تقول عن صحبها إنهم «يسخطون على هذا التردد الذى يقابل تجديدهم ويرمون جمهورهم بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الإبداع»[٢٣] . لكنها تضع ضعف التلقى فى جدليّة أخرى هى الفعل والردّة عليه، الثبات والتغيّر، آخذة من معجمها التراثى فى التعريف بهذا التحفّظ المضاد:

> إنّه صوت التماسك والأصالة فى شخصية الأمة التى ترفض أن تنهار بإزاء كلّ فكرة جديدة... إن التحفظ ضرب من الدفاع عن النفس يواجه به الفرد الإنسانى عوامل العدوان ومخاطر المفاجأة التى تعترضه.

وعند تملّى مفردات الملائكة فى ضوء خطابها الثلاثى نراها تشتغل إزاء تلقى القراء فى فضاءات «التقليديّة»، لاخارجها هذه المرّة، فسلطة الأعراف والتقاليد السائدة ومعاييرها الآمرة تقترن لديها باللغة القوية وسلطانها الشعرى وهى (عناصر الأصالة فى الأمة). أما الخروج على (القداسة) عند الملائكة، فهو انشقاقها المعرفى على الجانب الدال فى الاكتمال والتحقق، وهو ما تسعى إلى تخطّيه منذ تقديمها لـ (شظايا ورماد)؛ أى أنّها تبتغى الانشقاق على منظورات «الاكتمال» كما فعل شعراء غربيون ينتمون إلى مرجعيات مختلفة، ويلجأون إلى التجاوز من خلال هدم مفهومات الرضا بالذات وتوليداتها الاكتمالية، ولهذا يصعب تكييف مقولات نازك الملائكة فى تأطيرات مرجعية واحدة فى موضوع التلقى، فهى مع الرومانسية وأقل منها، وهى ضد «الاتباع»، ومع دفاع مؤسساتها الذاتى وخطابها. أما مرورها على «القراءة والتلقى» فلا يعدو المراجعة العقلانية لمظاهر العلاقة وليس لجوهرها المعقد مادام انشغالها الأكبر هو الدعوة والتبشير.

فالملائكة ليست معنيّة فقط بتقديم قضية الشعر المعاصر لقارئ وطيد العلاقة بالشعر ومؤسساته وتقاليده السابقة، وإنما تبتغى إشاعته فى عصر متهم بغياب الشعر عنه: وقد تكون مصادفات القراءة فى الأدبيات المتيسرة حينذاك (عام ١٩٥٧ مثلا) هى التى جعلت اثنين من مثقفى المرحلة، هما السيّاب وحسين مروّة يكتبان عن «عصر لاشعر فيه». فكان السيّاب ينقل عن إليوت (مجلة شعر، ع٣، تموز ١٩٥٧، ص١١٢) رأيه فى حياة كابوسية قيمها غير شعرية لابد من تحريرها عبر الأسطورة والخرافة «لأنها ليست جزءاً من هذا العالم» عاد إليها الشاعر «ليستعملها رموزاً وليبين منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد». ومثل هذا المدخل يعنى نفعية الاستخدام، فالأسطورة تأتى بالحماية وتتيح الهرب، كما أنها تطمح فى استخداماتها الجديدة لبلوغ المتلقى الذى هجره الشعر. وربما يتعدى الشعر، فى القصيدة الجديدة، هذا الهدف فيأتى الأسطورى فى الخطاب الشعرى لحظات كالرؤيا الشديدة نفياً للمألوف مستعيداً العادى فى امتزاج خارق يتجاوز جدران

العزلة بين العقل والعاطفة وبين الغريب والعادى. وتكون القصيدة فى هذه اللحظة الغرابة اللازمة للانعتاق فى بعض قصائد السيّاب القليلة [٢٤] .

وتؤرق قضية التلقى آخرين؛ إذ كان حسين مروة ينطلق من قلق مماثل، ولكن بنتائج مختلفة [٢٥] متخذاً من لقاء طه حسين بـ (بعض أدباء تونس) مادة للمناقشة؛ إذ كان طه حسين يعرض للفكرة القائلة «إن هذا العصر قد غلب فيه العلم والإنتاج العقلى كل شئ، وغلبت فيه الحياة الواقعية العلمية التى تشغل الناس». ومثل هذه الحياة مناقضة لطبيعة الشعر، كما يقول. وفى ضوء هذا كان محمود المسعدى يتساءل: «هل يمكن للشعر أن يحيا ويخصب فى عالمنا هذا؟ ... أليست الثقافة العصرية قد طغت فيها عناصر الفكر إلى حد أن الشعر، بمعناه المحدود، أصبح غير كاف أن يكون تعبيراً عن الحياة الفكرية الشاملة». والتساؤل ينطوى على مجموعة من الفرضيات منها وجود عدة معانى للشعر المحدود وغير المحدود، وأن المحدود يعانى ظاهرة الانفصام والموت على خلاف المحدود الذى يتسع للحياة الشاملة. والقصيدة قائمة فى مثل هذا التساؤل على أنّها قادرة على تخطى الانفصام، أما انتكاسها بين «المحدود» فيعنى تخلفها عن روح الفكر المعاصر. وبكلمة أخرى ليس «الاحتماء» هو الطريق الوحيد نحو التمدّد والحياة. ولهذا يأتى حسين مروّة بعدة اقتراحات فى ضوء هذه المناقشات:

- إن الشعر شأن الحياة نفسها لايتوقف عن النموّ والتطوّر.

- لكن العنصر البشرى يتلكأ عند التجديد؛ ولهذا فإن «التغيير المطلوب» فى الشعر تواجهه الأشكال القديمة المستقرة، والعقليات المحافظة. ويقترح حسين مروة، بموجب نظريات النشوء والارتقاء، أنّ التغير فى الأدوات التعبيريّة لايأتى بسهولة ولايتحقق بطريقة عفويّة ...تلقائية.

- وعلى الصعيد الشخصى، ليس هناك ما هو منقطع عن الآخر ، فـ «ليس الوجدان والعاطفة فى الإنسان منقطع الصلة عن العقل».

- وقياساً على هذا الرأى فـ «القصيدة فى الشعر الجديد هى التماسك الوجدانى والموسيقى واللغوى معًا فى بناء واحد يأخذ كل جزء منه مكانه الذى لايمكن أن يكون له فى القصيدة مكان غيره».

وصياغات هذا الخطاب واضحة الانتماء التعبيرى إلى البيان الرومانسى وتأثيراته فى الوعى النهضوى عمومًا، مشتملاً على عضوية القصيدة من جانب، ومفهوم النشوء والارتقاء السائد منذ أيام توفيق إلياس الخليل (١٩٠٦) (الهلال س١٥ ، ج٣، ص١٦٢)من جانب آخر. وعلى الرغم من أن جبران كان سبّاقًا فى تقديم اشتراطات التجربة على الشكل أولاً، فإن مداخلة مروة تستعين بمكونات النقد الإليوتى أيضًا فى استدعاء الظاهرة الميتافيزيقية فى الشعر الإنجليزى مثلاً؛ فالقصيدة تتحقق فى ذلك المزيج بين العقل والعاطفة لدى أولئك الشعراء الذين يستحضرهم إليوت فى القرن العشرين بلغتهم الحواريّة ومفاهيمهم المتنامية عبر الاستعارة والمجاز وكل ما هو محسوس، وباستهلالاتهم التى تنطوى على الغرابة والدهشة والمفاجأة.

لكن هذا الخطاب يستعين بالتبشير الرومانسى فى تقديم نصوصه، إذ تكفى مراوغاته الشعبوية كتلك التى تعنى بجماهيرنا «المتعطشة للمعرفة» عند نازك الملائكة وفى «واقع حياتنا القوميّة والإنسانيّة فى هذه المرحلة بعينها» عند حسين مروّه، مادام هذا الشعر يأتى فى لحظة أخرى ليست «بالضرورة لحظة الذوق العام والفهم عند الجماعة»، بتعبير أدونيس[٢٦]. وتبقى القصيدة فى أحيان كثيرة مليئة بالمفاجأة والغموض والغرابة مقارنة بعمود الشعر الأخاذ بدفقة الموسيقى وسرعة التبليغ فى مخاطبة العامة؛ ولهذا اتهمت القصيدة الحرّة والجديدة بالأرستقراطيّة، وردّ عزيز السيّد جاسم هذه التهمة فى مقالين مطوّلين عام (١٩٦٤) [٢٧] .

فالتبشير فى البيان الشعرى والخطاب الجديد عامة يشتمل على مجموعة من «الاستراتيجيّات» لدى نازك الملائكة ولدى الآخرين الذين يرون ضرورة هدم البنية المحافظة بغية

إبدالها بأخرى لها خطابها المختلف والمغاير. وبرغم تسمية نازك الملائكة لردة فعل تلك البنية بأنها «المحافظة على الأصالة»، فإن حسين مروّة يراها عنيدة وعدوانية. أما استدراج الاتفاق من الجمهور فلا يعدو التنقل بين شعبوية الرومانسيين ولغتهم الحياتية، وبين المراوغة لتمرير ما هو مختلف أو تيسير هذا المرور على الأقل؛ ولهذا قلما يلجأ غير المبشرين من الكتّاب؛ أي أولئك الذين يعنون بشفاعة «النقد» لنفسه، بمثل هذه الاستراتيجيات، فهم يرون المدخل الغربي في القراءة الجديدة للنص مكتفياً بنفسه، غير عابئ بغيره؛ إذ يكتب منح خوري لـ (الأديب): العدد ١١ نوفمبر ١٩٥٥[٢٨]، منطلقا من قناعات مستقرّة أن الحركة الشعرية لم تزل بطيئة، وأن المتلقين يبقون على مسافة كبيرة في الاستقبال؛ ولهذا فإنهم يتحملون مسؤولية ما تعاني منه حركة الشعر «القارئ عندنا هو المسؤول عن هذه الرتابة في سير الحركة الشعريّة». كما أنّه يراهن على أن القصيدة الحديثة بشكلها المتواضع عليه تنتمي إلى ما يدعو إليه ريشاردز «طبعًا بالاستناد إلى كوليردج» في أنّها تكون لاتعنى بما يحتم قراءتها من الداخل؛ لأنّها (كالشجرة النامية) في «كيان دينامي متكامل»، ولهذا ليس مبرراً أن يأتيها القارئ محملاً بالميول والتداعيات و«الرواسب الشعوريّة والفكريّة» أو «الولاء العقائدي». أي أن منح خوري يأتي إلى قراءة النص في ضوء مقولات ريشاردز وآرنولد وآخرين ممّن كتبوا في «المغالطة» الشخصية أو التاريخية. كما أنه يفترض في القصائد الحديثة ألا تعطي نفسها بسهولة ويسر، لكنّه على الرغم من ذلك يستعين بإليوت، مترجمًا هذه المرة، لردم الهوّة بين القصيدة والمتلقي؛ إذ يكتب إليوت (الأديب: مارس، ع٣، ١٩٥٥، ص٢٠ ـ ٢٢) حول ضرورة توجه النقاد نحو النصوص نفسها بدل الاتجاه نحو الآثار والمقالات التي تدخل في نقد النقد:

> إن تعدد الكتب والمقالات النقديّة قد يخلق، ولقد رأيته يخلق بالفعل فساداً في الذوق الأدبي. إذ يوجهه إلى قراءة ما كتب عن الآثار الفنية بدلاً من توجيهه إلى قراءة الآثار الفنّية نفسها.

تعدّد وجوه القصيدة، أم تعدّد مدارس النقد؟!

إن مثل هذا الاستدعاء للقراءة الفاحصة يتباعد عن (التبشير) وخطابه، فهو يتشكل في مجموعة من المرجعيات، أغلبها قراءات في كتب غربية شائعة في الخمسينيات، وتضمنت خلاصات كتب عنها إحسان عباس في (فن الشعر) (١٩٥٥)، وعز الدين إسماعيل في (الأسس الجماليّة في النقد العربي) وسهير القلماوي في (النقد الأدبي). ويقدّم إحسان عباس في كتابيه (فن الشعر) و(عبدالوهاب البياتي) إشارات كثيرة إلى الاتجاهات والمدارس الجديدة في الشعر والنقد، ولا تكتفي تلخيصاته بالتصويريين وبيانهم والرمزيين والسرياليين والجماليين والواقعيين؛ وإنّما يتوقف مليًا عند القصائد والبيانات متأملا مفاهيم الصورة والمخيلة ومكانة الشاعر، ومتفحصًا مفهوم (الشعر الخالص). لكنه يفرد الكثير لما يقوله برادلي في تعدّد وجوه القصيدة، معتمداً ذلك ممرًا نحو قراءة ريشاردز للنصّ على أنه تجاذب في العلاقة بين المنشئ والمتلقي، فتكون هذه الخلاصة مدخله إلى إمبسن وبروكز وبيرك وظاهرة النقد الجديد[٢٩]. وينطلق عزالدين إسماعيل من كتاب D. A. Stauffer في (طبيعة الشعر) ليأتي لـ فرديّة لغة الشعر وبنية القصيدة في سياقات كثيرة يعني بها كتابه. بينما كانت سهير القلماوي تمرّ على كتاب هارولد أوزبورن عن اتجاهات النقد الجديد لتقديم خلاصاتها عن قراءة الشعر عند أرسطو وسانت بوف وتين وكروتشي وإبركرمبي وجوردان وسكوت جيمز ومولتن وريشاردز و إليوت وإمبسن، متوقفة عند Moulton ورأيه في:

> أنّ النقد كما نراه في إنتاج النقاد أنفسهم أخذ يتحول تحولاً ملحوظا، إذ بعد أن كان يتبوأ مركز الذي يرسم للكتاب ما يجب عليهم أن يتبعوه أخذ يقف منهم موقف المتلقي عنهم لما يجب عليه[٣٠].

لكنّها ترى ما يتفق مع ما ذكرته عن إليوت في أهمية قراءة النص وتشريحه في ضوء معايير وموازين وأحكام نقدية. وحتى عندما تستعين بالموروث النقدي العربي (الجرجاني في النظم والسياق مثلا)، وبالنقد الحديث عند الحكيم؛ فإنّها

تؤلِّب ذلك باتجاه مثل هذه القراءة «ذلك أن الناقد يحب أن يحكم على الأثر الأدبى أو الفنى بناء على قيمته الذاتية لا بما يمليه عليه مزاجه الخاص» كما يقول الحكيم [٣١]. ومهما كانت مرجعيات الحكيم؛ إلا أن مثل هذه الكتب تتجه نحو التعريف بمهاد النقد الغربى الجديد؛ ولهذا السبب لايمكن أن نستغرب تباعدات الخطاب النقدى التالى (مابعد ١٩٥٥ مثلاً) عن تبشيرية الدعاة من جانب، وعن التعريفات العامة بمواصفات حركة الشعر الحر أو الجديد من جانب آخر، قبل أن تتعاظم تجريبيّة القصيدة المعاصرة باتجاه (حداثتها) التالية، التى يقرنها إحسان عباس بالبياتى، وبتجريبيته وهو يخطو بالشعر مرحلة أخرى، حين جعله نوعًا من الحديث[٣٢].

وهكذا كان معاصروها يرون أيضا ما تراه الملائكة من أن القصيدة تحمل فى داخلها شروط القراءة الخاصة؛ إذ كان جبرا يكتب مثلاً فى (أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال) ما يعنى ضرورة التغلغل فى العمل المنقود، وما يحتم عدم فرض أية قوانين فولاذية ثابتة على المنقود، مذكراً الآخرين بـأنه :

> يجب ألاننسى أن كلّ عمل فنى جديد، إذا كان ذا قيمة يحمل قوانين نقده بين طيّاته، إنه أرض جديدة تتطلّب تجدد الحيلة فى كشفها[٣٣].

لكن هذا التشريع يستند هنا إلى آراء أستاذه ليفز، كما أن دعوة نازك الملائكة تقترن بريشاردز وقبله بماثيو آرنولد؛ إذ يقول ف. ر. ليفز فى تعقيب ذائع حول «النقد الأدبى والفلسفة»، Scrutiny (١٩٣٧):

> إن مهمة الناقد الأدبى هى بلوغ اكتمال خاص للتلقى، وأن يلاحظ علاقة محددة مميزة لتطوير هذه الاستجابة فى تعليق عليه أن يبقى يقظا ضد الاستخلاص غير المتجانس من الذى أمامه، وكذلك ضد أى تعميم بعيد أو يعوزه النضج . إن عنايته الأولى هى أن يدخل فى امتلاك القصيدة المنشودة... وإذا ما أقدم على أحكام واعية صراحة أو تلميحًا؛ فإنه يفعل ذلك انطلاقًا من تلك الهيمنة الكلية التى بحوزته، من ذلك الاكتمال فى التلقى.

وتتأكد التباعدات المذكورة فى كتابات نازك الملائكة فى «منبر النقد» الذى اقترحته على الآداب، قائلة فيه (ع٤، س٧، ١٩٥٩): «وإن للنقد أسسًا يجب أن يصدر عنها، وأشكالا ينبغى له أن يتقيد بها وإلا فقد هيبته وسطوته» وتضيف فى التعريف بهذا المنبر:

> يستهدف أن يخطّ طريقا موضوعيا للنقد العربى يحدّد فيه المعالم ويستخلص الأسس العامة للنقد دون أن يبدّد مجهوداته فى مناقشات لا تتعلق بالصدد العام.

وليس صعبًا تبين الخشية من الخروج على الصدد؛ فكلما جاء النقد معنيًا بالنص، انفتحت معالم الشعر الحديث وانتهى مسعى المبتدئين والمجربين فى الكتابة عما تعدّه الملائكة مسيئاً:

> إن النقد المعاصر كان، ومازال، يتوقع من النقاد أن يكونوا ذوى مناهج فى النقد، وأن يحملوا فى أذهانهم مفهوماً متكاملا ناضجا للقصيدة العربية التى يكتبون عنها.

ولم تكن نازك الملائكة تكتب فى (النقد الموضوعى) والمعنى أيضا بشكليّة النص وبلاغياته من فراغ، كما أنها لم تقدم على منبريتها من غير مبررات؛ فثمة مرجعيات يتموضع فيها نقد النصف الثانى من الخمسينيات لايمكنها تجاهلها دفاعًا عن قضيتها الأساس؛ أى ظاهرة الشعر الحر أو المعاصر. وتحيل الملائكة على مرجعيتى النقد الغربى ،كما يعرض له ريشاردز أولاً، وهى لهذا تؤكد الانتماء للأوّل والخروج استقراءاً عليه بعد قراءة الثانى ؛ فهى تقول:

> كما كان اعتماد الخليل، فى ضبطه للبحور والسقطات فى زمانه ،على حسه الشعرى وذوقه وما يحفظ من الشعر العربى، فقد كان اعتمادى أنا أيضا على حسّى الشعرى وذوقى وما أحفظ من الشعر العربى.

وهى إذ تعتدّ بـ «الخليل العظيم الذى رصف الطريق لكلّ شعر عربى» و«ابتدع العروض ابتداعًا على غير نمط سابق» فإنها تأخذ بالمنهجية لابالنص، فتقوم بـ «استقراء

قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبرى التي وضعها ذلك العالم الفذ»، أي أنها «تستقرئ» وتأتي بتجديدها في هذا السياق: «إنّما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتي بالعروض العربي وقراءاتي للشعر الإنكليزي»[٣٤]. ومثلها ولغاية مختلفة تنتمي سلمى الخضراء الجيوسي، فهي تحيل إلى بيت للطهوي ونصح لمحمود الغول «وهو ضليع بعلم اللغة»، كما تقول في مناقشتها للملائكة. أما انتماؤها الآخر فلمدارس النقد الأوروبي، فتقول في الرد المذكور:

> نازك الملائكة تتبع في نقدها منهجًا معروفًا تقابله مناهج أخرى لا تقل عنه أهمية، ويساند الاثنين نقاد كبار في الغرب.[٣٥]

إذن، ما هذه المنهجيّة في التطبيق؟ وكيف يمكن أن تحضر في قضايا البنية والمخيلة واللغة والتجربة والموسيقى وغير ذلك مما يستأثر باهتمام نقاد الشعر؟ وما مدى الاقتران والاقتراب والتباعد مع غيرها في المحيط العربي أو الثقافي الغربي؟ إذ ربّما تبدو الملائكة بمعايير الشكلانية شديدة الحرص على «بلاغيات» القصيدة، شعريتها أولاً، قبل أية انهماكات لاحقة، فهي تصرّ على أنّنا لابدّ «من ... أن نبني أسسًا ثابتة لنقد عربي حديث»[٣٦]. وهي تكتب في تأكيد «هيكل» القصيدة على أنّه عنصرها الأهم أنه يتسم بالتماسك والصلابة والكفاءة والتعادل، مصطلحاتها الأربعة التي تمضي في تطبيقها على عدد من القصائد. وعندها أن التماسك هو أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكر متوازنة متناسقة على خلاف توزيع عناية السياب في «حفار القبور»، متلكأ عند المشهد الأول وتعوزه العناية في المشاهد التالية، بينما يعود إلى التعجيل في الرابع، بينما ترى الصلابة بمعنى الجوهر، لا التشبيهات والأحاسيس التي ينبغي أن تكون تفاصيل سياقيّة عارضة مختلفة مع ضياع العام في كثرة الصور الجميلة والتفاصيل في قصيدة «انتظار» لمحمود حسن إسماعيل. أما الكفاءة فتعني اكتمال اللغة داخل القصيدة دون إحالات إلى غيرها؛ أي إلى خارج القصيدة نفسها[٣٧].

وربما تبدو هذه الإيضاحات مساهمات شخصية تمليها روح العصر، لكنها تحتضن ما هو دارج في النقد المعاصر من خلال الائتلاف والاختلاف؛ فالاكتمال يتحقق في قصيدة «الأرض الخراب» على الرغم من كثرة الإحالات؛ لأن القصيدة تشتغل في فضاءات ثقافية أوروبية، وتشكل إحالاتها تداخلات مقصودة تستدعي حضور التجربة الكلية للذهن الأوروبي المعاصر. لكنّها تختلف عما تعنيه الملائكة. أما اعتراض الملائكة على عبء التشبيهات فلا يبدو بعيداً عن رأي مماثل لإليوت، مثلاً، وقبله آرنولد وباجت. لكن التسميات بصفتها اشتقاقات اصطلاحية تدخل في عدة نازك الملائكة لمنح القصيدة شرعية حضورها العربي، وهي بهذا المعنى صاحبة مشروع نقدي لا يتقاطع مع التكييفات الواسعة عن المعجم الأوروبي ومنظورات النقد الجديد.

وتشتغل هذه التكييفات في منحيين، فاعلة في القصيدة متداخلة في الوعي الأدبي مرة، وآتية لمهادها موسعة لمداها وللذائقة الأدبية مرة أخرى؛ وكلما تعلق شأنها بوحدة القصيدة، ببنائها الداخلي واشتغالها لغة وتجربة، فإنها تبدو شديدة الحضور في تكييفاتها. فوحدة القصيدة تتحقق في التجربة والإيقاع، من خلال أدوات لم تكن تغيب عن الشعر الحديث كالأسطورة وشخصية النص والقناع والمرآة والصورة. ومثل هذه المكونات تتيح تمدداً وحيوية ورؤية لم تكن ممكنة في حدود البلاغيات الدارجة. ويكتب جبرا إبراهيم جبرا في حينه عن الأسطورة على أنها «وسيلة» الإنسان الأوّل «للتأمل في الطبيعة وفهمها» حتى «غدت مع الزمن رموزاً لتجربة الإنسان الأولى للحياة»، داعيا إلى «تضمينها والاستمداد من معانيها واستخدامها كهياكل داخلية لأشكال جديدة»[٣٨]، ويولي أسعد رزوق الموضوع اهتماماً واسعًا في تقديمه لكتابه الصادر عن مجلة (شعر)، بينما ينهمك في قراءة الأسطورة لدى إليوت وبتأثيرات منهجه في الشعراء التموزيين. وقبله كان إحسان عباس يعرض لذلك في (فن الشعر) (١٩٥٥)، فالأسطورة تستند إليها قصيدة إليوت «الأرض اليباب» استدعاءاً وتتابعاً، فتحتضن عشرات الإشارات اليومية والأدبية في مثل هذا الوعي بالأسطورة المكتظة التي لا تنعدم في تكوينها عناصر التوق النهضوي والعناية الأنثروبولوجية عبر استدعاءات المثاقفة [٣٩]. ومثل هذا الوعي يراه باوند تجاوزاً لمحنة الاغتراب من خلال قدرتها على التلويح لا التعريف والتسمية، وهي قدرة القصيدة الجديدة افتراضًا. وعلى

الرغم من أن الملائكة لم تكن معنية كثيراً بالأسطورة إلا أنّ الآخرين كالسياب وخليل حاوى وعبدالصبور والبياتى والحيدرى والخال وأدونيس يجدون فيها التباعد اللازم لتقديم رؤيتهم الشعرية للتجربة التى تضغط بأشكالها المختلفة حتى تستدعى الأقنعة، كما يعرض لها «ييتس» مفهوماً أولاً لتأكيد حضور مستقل عن ذات الشاعر. إذ يصر ييتس على تفادى «أدب وجهة النظر» فى عصر الغربة والمادة، ولهذا كان ييتس يصرّ على توسيع رقعة التوحد مع الأنماط الأصلية والدالة، وهكذا يقول : «أعتقد أن السعادة تقوم فى الطاقة على استحضار قناع ذات أخرى». ولم يكن كتاب (الشعر والتجربة) لمكليش، الذى نقلته سلمى الخضراء الجيوسى للعربيّة لاحقًا، بعيداً عن اهتمامات النقاد والشعراء العرب، فثمة تأكيد على صدارة التجربة فى الشعر، ولكن ثمة بنيات درامية وأقنعة ومرايا تشتغل عند باوند «معادلاً خارجيا»، كما هى عند إليوت. فأمام جريان التجربة وتبددها المستمر لابد من هذا التعادل الموضوعى الذى يتمدّد فسيحًا فى تجربة الشعراء التموزيين لتنزاح فيه دلالات الدوال عن رحمها حسب مصادر وعيهم الجديد. وكلما يشتد التوتر المستمر ضارباً فى تعددية الهوية واضطرابها وانمساخها، تبدو الأقنعة ومرايا الشخوص والميثولوجيا اشتغالات التباعد اللازمة لاحتواء شخصية الشاعر مرة أو دفعها بعيداً مرة أخرى. لكن باوند ليس كإليوت ضرورة، وغالبا ما يتوزع القصيدة صوتان: صوت القناع، وصوت أنا الشاعر، أو يزدوج واحدهما فى الآخر:

كنت
ولم أعد موجودًا
تسكعت هنا
«لاهثا فى طلب المتعة»

وغالبًا ما يشتغل إليوت فى شخوصه الدراميين لاكتشاف غربة الإنسان، سجنه داخل وعيه، فهؤلاء يخشون العالم، يخافون الالتباس وسوء الفهم، فيرجعون نحو دواخلهم، بينما يستدعى الفنان أدواته نحوهم قابعًا فى الوراء، فهو «تضحية ذاتية مستمرة إمحاءاً مستمراً للذات»، كما يقول إليوت.

ومثل هذا الرأى يداعب فكرة الفداء والقربان، يقترن بها عند الحضور، ويتخفى عنها عندما يحلّ البديل عن شخص الشاعر. والفكرة هنا ليست اعتيادية، كما أن حضورها فى الشعر العربى الحديث ليس طارئا؛ فثمة تجاذب وتعارض تحتضنهما الفكرة بين (المخيلة) مفهوماً وبين (ذهن الشاعر). وبينما تستعين سهير القلماوى فى (النقد الأدبى) ١٩٥٥ـ بريشاردز فى قراءته للمخيلة عند كوليردج الإنجليزى (٤٠)، ويفعل جبرا الشئ نفسه (٤١)؛ فإنها تمرّ أيضا على خلاف ذلك عند إليوت؛ إذ إن إليوت لا يقرّ بالمخيلة بمفهومها الكوليردجى الذى يحتضنه ريشاردز، ويرى ذهن الشاعر «وسيطًا مكتملاً» وهو يمضى «لاصطياد المشاعر والمصطلحات والصور التى لاتحصى وكذلك خزنها»؛ أى أن الذهن لايتأثر بل يخزن. والمزج الكيمياوى لايشتغل فيه مادام وسيطا تجتمع عنده العواطف والانفعالات لحين حضورها جميعًا (لإيجاد مركب جديد)؛ فالاستجابة تالية للحضور مشروطة به، والشعر لهذا «ليس تدفقا عشوائيا للعاطفة، إنه هروب منه، ليس تعبيراً عن الشخصيّة بل فراراً منها». وتجرى الاستعانة بالقناع أو بشخصية القصيدة، بذاتها الأدبيّة، للخلاص من ضغط ما هو شخصى. وبينما يجرى استبعاد الذاتى فى القصائد المختلفة عند السياب والبياتى وحاوى عبر مثل هذا الوسيط، استبعاداً لارومانسيًا، لم تكن نازك الملائكة معنيّة بذلك مهما تبدو عليه كتاباتها النقديّة من سعى حثيث للتجرد من التنظير الشكلى والتأسيس الصارم؛ فهى فى كتابتها عن الشعر والموت (١٩٥٤) ترى الشابى أبا القاسم قريبا من كيتس وشبيها بالهمشرى ومختلفا عن روبرت بروك الذى لم يكن حبّه للموت (عشقا). وحينذاك لم تكن ترى القصيدة «فراراً من الشخصيّة» كما هو شأن رفاقها، وإنّما انهماكا فيها «إن كيتس كان يملك قدرة خارقة على الانفعال يندر مثيلها... إن ألفاظه تنبجس بالعواطف الغزيرة والإحساسات الحادة»، وشخصيات قصائده «مرهفة الحساسيّة»فهم «أناس يعيشون بعواطفهم ويأكلون قلوبهم» أى أنها تتفق مع نيتشه فى أن «منطق العبقريّة» يتحقق فى «الرغبة فى الفناء للتفوق على الذات»، فى الإجهاد

لعاطفي، وهي رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالي فيها؛ ذ تصبح «قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أعلى من حياته نفسها»[٤٢]، فالملائكة تنتمي إلى ما يسمى بالخطاب الرومانسي، بالنزعة الشخصية التي تتجه نحو الذات لكنها لذات التي تمنح ما هو خارجها، أيضا، ما هو حسي.

وتحقق «الصورة» تحديدا أو فراراً من العاطفة الرومانسيّة. ولهذا ،كان هيوم ، كما يقدمه إحسان عباس وعزالدين إسماعيل مثلا، يستعيد البعيد القصصي في صور حياتية يوميّة، فيحط القمر والنجوم في المدينة، بينما يرتقي بالعادي إلى فوق، إلى (مرتبة شعرية) في تعبير إحسان عباس في (فن الشعر ١٩٥٥). فالصور عند التصويريين وعند باوند تحديدا، «دوامة من الأفكار المختلطة »، لكنها تأتي بذلك بصلابة وكثافة، كما يوضح إحسان عباس في كتابه. والأهم في تقديم الصورة وبيان التصويريين ونماذج من قصائد باوند وإيمي لول وهيوم، أن إحسان عباس يستدعي المقارنة بين هؤلاء «في لغة الحديث وابتكارات النغمة الجديدة وخلق الصورة بجزئياتها والتحرّر من قيود الشعر التقليدي» وبين البياتي والشعراء المحدثين، فهؤلاء يختارون أيضا «أسلوبا أقرب إلى الكلام، بسيطا كأبسط أنواع النثر كأنه صيحة تخرج من القلب» في تعبير يتس الذي ينقله عباس. وربما يبدو ابن الرومي قريبا منهم في صورته الدقيقة غير المنقبة عن الإيحاء، والبياتي تصويري، لكنّه يتباعد عنهم أيضا، فهو يستردّ لما هو ملفوظ جامد حياته، لكنه يملأه أيضا بالمعاني التي تكاد تمزق اللفظة، وهو يلقى به أحيان كثيرة في واقعية مزعجة «للذوق المرهف المتأنق». أي أن البياتي التصويري يلتقي الوجودي فيه كذلك[٤٣]. كما أن «وجوديّة» حاوي وأدونيس والخال والسيّاب تلتقي ونهضويّة الخطاب عند سعادة، بينما يستعيد السياب فجيعة العراق بقرابينه في انبجاسات المطر المنتظرة.

والاحتجاج بالتصويريين مرة وبإليوت مرة أخرى، لم يكن اعتياديا أو طارئا على الرغم من أن أدونيس من بين آخرين يحيل لاحقا إلى الرمزيين وجماعة الشعر الخالص؛ فثمة دخول لبودلير ورامبو والمتصوّفة عبر اقتباسات إليوت الذائعة في «الأرض الخراب» و«الرباعيات» أيضاً.

الحضور الإليوتي والمثاقفة

لكن الاحتجاج بإليوت يتأتى جراء سعة تطبيقاته وذيوع تجربته الشعرية، بتدفقها وتداخلها مع الحياتي والكلام اليومي وحديث مثقفي العصر، وغربة الذهن المعاصر، وانفتاح التجربة على ما هو طقسي مرة ووجودي مرة أخرى، وينشغل أطراف الحركة الشعرية في الخمسينيات بإليوت، متابعة وترجمة وقراءة، بين من ينقل عنه إلى العربية ومن يقرأ ما يأتيه مترجماً منه أو عنه. هكذا كان منح خوري يترجم مقالاته، في حين ينهمك في الترجمة عنه عبدالغفار مكاوي ولويس عوض والسياب وعبدالعزيز صفوت وبلند الحيدري وتوفيق صايغ وأدونيس ويوسف الخال وإبراهيم شكر الله ورشاد رشدي وصلاح عبدالصبور ولطيفة الزيات وشكري عياد وخليل سمعان وأسعد رزوق ومحمد عبدالله ومحمد مصطفى بدوي[٤٤] . وبينما كانت مجلة (شعر) تصدر مختارات شعرية من قصائد إليوت، كان أسعد رزوق يخص أثر إليوت في القصيدة العربية الحديثة بالقراءة متقصيا ذلك أيضا في كتابه الذائع (عن الأسطورة) (١٩٥٩). وإذا كان منح خوري قد ترجم (موسيقى الشعر) لإليوت (١٩٥٦)، فإن محمد النويهي سيعيد ترجمة أجزاء منها مع مقدمة ضافية عن إليوت في كتابه: (قضية الشعر الجديد) (١٩٦٤). ولم يكن جبرا إبراهيم جبرا يعترض جديا على هذا (التأثير) لإليوت في الشعر العربي الحديث ونقده في ردّه على عيسى الناعوري أثناء مؤتمر روما؛ إذ لا يمكن أن تؤخذ ملاحظته في غير هذا الاتجاه إلا على أساس غيظه من كثرة الإشارة إلى هذا التأثير، ولهذا نسمعه يقول:

> يخيل إليّ أن إليوت أصبح رمزاً غير مفهوم لكلّ من لا يفهم إليوت. إليوت شاعر مهم وكبير وشاعر له خطورته. ولكن الشعر العربي الحديث بعيد جداً عن إليوت.[٤٥]

لكن هذا الاستدراك لا يبدو دقيقا إلا عندما يؤخذ في سياق انشغالات جبرا بالأسطورة التموزية وانجذابه لأستاذه ليفز، ذلك لأن الآخرين يجدون في إليوت، شعرا ونقدا، وعيهم الجديد، وحتى عندما يطرقون الأسطورة كانوا يجدون

فيه «الوسيط» المناسب، كما تظهر رسائل السيّاب مثلا، وكما تفصح عنه دراسة إحسان عباس للبياتى فى عام ١٩٥٥[٤٦]، وكذلك تعرض له كتابات أسعد رزوق فى مراجعته لـ(ت.س. إليوت: مختارات شعرية)، أما أدونيس هذه المرحلة فليس هو نفسه الذى تباعد لاحقا عن إليوت باتجاه مفاهيم المخيلة الكوليردجية والرامبوية. أما محمد النويهى فى (قضية الشعر الجديد) فإنه يتوج الظاهرة الخمسينية، ظاهرة الوعى بإليوت وخلاله، بتقديم موسع يشفعه بمقتطفات مترجمة من (موسيقى الشعر). يقول النويهى:

> ت.س إليوت اسم يكثر وروده فى نقدنا العربى هذه الأيام؛ فقد اعترف عدد من شعرائنا الجدد بمدى تأثرهم به، واستفادتهم منه

ثم يضيف:

> إن لإليوت.. فى شعره ونقده معا... مذهبا أجدر بالاهتمام، وأقرب إلى أن يفيد منه شعرنا ونقدنا على سواء، ذلك هو نبذه للأسلوب الشعرى المصطنع، وإيثاره الاقتراب من لغة الكلام الطبيعى، ودعوته إلى أن يتغير أسلوب الشعر وتتغير أشكاله تغيّرا مستمراً حتى تلاحق ما يطرأ على لغة الكلام من تغير.

وهذا التتويج للظاهرة الإليوتية يتملى حضوره الأسبق فى حركة الشعر الحديث، عند السياب وحاوى والبياتى وغيرهم؛ لكن هذا الحضور يمتلك تطابقاته المقارنة، فهو «ينبذ» ما كان، وهم ينبذون ما كان أيضا، وهو «يؤثر» لغة الكلام العادى وهم يسعون للتحرر من «التعبير القوى» فى تعبير إحسان عباس، فيما يخصّ الملائكة، وهو صاحب دعوة فى التغيير وهم كذلك أيضا. لكنه يلتقط التافه والعادى فى التفاصيل؛ ولهذا يقول عباس عنه مقارنا به البياتى: «البياتى وإليوت يلتقيان أيضا فى ذلك التسجيل «الفوتوغرافى» لأجزاء الصورة، وخاصة الجانب غير المضئ منها». بينما لا يبدو إليوت منقطعا عن موروث أوروبى قديم أو حديث؛ ولهذا يعجب ببودلير. وينقل عنه إحسان عباس:

> ليس باستعماله صور الحياة العادية، ولا باستعماله صوراً من حياة المدينة القذرة، خلق بودلير منفذاً وتعبيراً يحتذيه غيره من الناس، وإنما يرفع تلك الصور إلى المرتبة الأولى من الصدق، ناقلا لها كما هى جاعلاً إياها تمثل أكثر مما هى فى الحقيقة[٤٧].

وتتويجًا لهذه الظاهرة، فإن النويهى يؤكد ماكان جاريا - أيضا - فى القصيدة العربية ونقدها؛ أى نبذ الإيحاء الرومانسى والأخذ بالتنغيم الحياتى الجديد، فكما يقول عباس عن التصويريين الذين يعمدون إلى تجريد «اللّفظة من إيحاءاتها التى تتناثر من حولها فى شعر الرومانطيقية مثلا»، يقول النويهى عن إليوت: «إنه يستعمل اللغه استعمالاً يتجرد عن رموز الرومانسية»[٤٨]. وكما يأتى فى ذكر عباس للبياتى فى أنهما يتمكنان من «الدخول فى نطاق النغمة الشعرية» من خلال الكلام العادى، يعزّز النويهى النزعة الخمسينية بالإشارة إلى أن إليوت «يبتكر أنماطاً جديدة من الأوزان والأشكال يحاول فيها أن يلتقط النغم الحى لحديث الناس». ولم تفت إحسان عباس من قبل النقطة الأخرى فى شعر إليوت التى سيأتى عليها النويهى؛ فإليوت يجعل التجربة تتسع لليومى والاعتيادى كما أنها «لا تنحصر فى المسموع والمرئى من الأشياء»[٤٩] كما يقول إليوت وينقل عباس. ويكتب النويهى عن موضوعاته فيقول إنها «دارت على مواقف حقيقية يلقاها الإنسان الحديث فى الحياة المعاصرة فى إنكلترا والغرب عامة». ومثل هذا الحضور لإليوت، منهجا واهتماما وممارسة، لا يطغى على مزاج ذلك العصر فى الكتابة، وإنما يتسلل إلى الكلام فيدفع بالمريدين إلى الحاجة به معبراً عن الحقيقة، ولهذا يكتب النويهى مخاطبا القارئ: «قد رأيت كيف يلحّ إليوت فى تأكيد هذه الحقيقة»؛ أى موضوعات الحياة الاعتيادية والكلام اليومى؛ ولهذا كان محمد بنيس محقا فى التقاط مفردة «الحقيقة» مشيراً إلى أنها تمثل «حجراً أساسا فى قراءته نص إليوت»:

> والحقيقة - كما يستعملها النويهى - ذات دلالة على المطلق، أى أنها تتعالى على الزمان والمكان، فلم تعد آراء إليوت مستقاة من وضع وثقافة معينين هما الخاصان بالثقافة الإنجليزية، وهذا هو سياق آراء إليوت، بل أصبحت معياراً للحقيقة المطلقة فى نص النويهى.[٥٠]

ولكن يصعب استقبال ما يقوله النويهى خارج مدى الظاهرة ، ظاهرة دخول إليوت فى الوعى الأدبى واختراقه له وإملائه لثغرات الحاجة فيه . وإذا كان هذا الحضور معروفا فى القصيدة ونقدها، وكذلك فى الترجمة، فإنه يتسلل عند الآخرين المحسوبين على ثقافة أخرى كالفرنسية. ومقالته فى «موسيقى الشعر» تحديداً والأخرى فى «الموروث والموهبة الفردية» يتسعان لاحتواء الآخر؛ فهما يستدعيان المطلق ويتخليان عن الضفاف ويتسللان فى الآخر كأدونيس، على الرغم من ثقافته العربية القديمة وكذلك الفرنسية، لكن مشاركته فى (ترجمة ت.س. إليوت) : قصائد ١٩٥٨، تعنى أيضا وجوده داخل الظاهرة عرضة لإليوت برمته، طرفاً ووسيطاً للثقافة الأوروبية ومحنتها العصرية. ولنصغ إلى إليوت، ونترصد أصداءه فى أدونيس: يقول إليوت:

«إن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التى نستعملها ونسمعها». ويقول أدونيس: (روما، ١٧٩) : «إن الشاعر العربى الحديث حقا يؤمن أن على اللغة أن تساير تجربته». وبذلك: «تبطل اللغة أن تكون ثقافة الذهن كما كانت فى الماضى لتصبح ثقافة الحياة».

لكن «ثقافة الحياة» ستؤول عند أدونيس إلى رؤيا «شخصية» فى مرحلة تالية، كما أنها شكلت لاحقا منطلقات فى كتابات الماغوط وأبى شقرا. وما يبدو اتفاقا هنا يمكن أن يلتبس شأن التباسات الرؤى الصوفية فى رباعيات إليوت التى ترجمها توفيق صايغ لمجلة (شعر). ويقترب أدونيس من إليوت كلما جرى التخصيص أيضا، فبينما يتسع المطلق للاحتواء، تأتيه أفكار إليوت وتطبيقاته فى الإيقاع والاقتران والتعالق. إذ يقول إليوت ـ مثلا ـ :

إن موسيقى اللفظ لا تنشأ منه هو، بل تنشأ أولاً من علاقته بالألفاظ التى تسبقه مباشرة والتى تبلوره مباشرة. وثانيا، من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه العلاقة أكثر غموضا. وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ هى علاقة معناه المباشر فى السياق الذى ورد فيه بمعانيه الأخرى فى السياقات الأخرى.

ومثله فى النتيجة ما يأتى على لسان أدونيس: «تقوم القصيدة الحديثة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل». أما إدراك الشاعر فى القصيدة الحديثة فإنه «يتطلب وعيا شعريا كبيرا. فهو يتناول معرفة الأجزاء فى مادة القصيدة وعلاقات هذه الأجزاء بعضها بالبعض الآخر، وائتلافها فيما بينها ووحدتها». ويقول إليوت: «الدعوة إلى الشعر الحر قامت كثورة على الأشكال الميتة»، ويرى أدونيس «لا يتم التجديد بالعودة إلى التقليد»، وذلك لأن «التقليد ثبات والحياة حركة»[٥١]. لكن إليوت يأتى بالكثير الذى يقترن بالرباعيات؛ فالتجربة لم تعد تتحدد لديه بالمرئى والمسموع عندما استدرجته الرؤيا الصوفية لما يدعوه إلى القول: «العالم الذى يتعدى حدود الوعى له معنى، ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية». وسيأتى عند أدونيس (العدد ٤ من مجلة شعر ١٩٦٠) أن «الشاعر ينفذ برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم»، وكأنه نبى جبران. كما أن إليوت يتحرك بين قطبى حوار متفاوت الدلالة، فهو نحو تدرج القصيدة السمفونى الذى يستدعيه الطول مثلا، صاعدة هابطة حتى تطابق ما يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصعود والهبوط، أو «كالنهر الذى يحفر مجراه» عند أدونيس، لكنه يدرك أن الأذن الموسيقية للشاعر هى وحدها القادرة على الحرية، الأذن المتمرسة ذات الدربة والحساسية التى يحضر عندها الوزن والموسيقى فى لحظة الابتكار ليجرى التدفق من الموفور؛ ولهذا «ليس هناك شعر حر لمن يريد أن يتقن عمله».

ومثل هذا التأكيد يمنح مجادلات أدونيس فى روما مشروعية ما؛ فالتجديد يستدعى القديم والصراعات فى أجوائه وفضاءاته، كما أن هذا التأكيد يعزز من مدخل نازك الملائكة فى «منبر النقد» وهى تدعو كل شاعر (مهما كان موهوبا ـ أن يدرس علم العروض دراسة متفتحة متذوقة). ومثله ما ينطبق على الناقد؛ فالذى «لا يعرف شيئا عن علم العروض ليس بناقد إطلاقا»[٥٢]. لكن هذه المطالبة تنتهى عند ما انتهى إليه إليوت فى النتيجة؛ فالشعر العربى يقف كغيره على حافة التحول. وتضيف، إنه على:

حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئا؛ فالأوزان والقوافى والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدهاجميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاها سريعاً إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها[٥٣].

ومثل هذه الآراء تحتوى التأكيد والإلغاء، كما هى عليه حالة النقد المعاصر فى مواجهته مشكلات التشريع الجديد؛ وما استخدام نازك الملائكة لمصطلحى «الحر» و«المعاصر» إلا سمة من سمات هذا التوتر ما بين ما هو شكلانى وما هو زمنى فى سياق التجديد بنوافذه المشرعة وجذره الضارب فى القديم فى آن.

ومثل هذا التوتر، وبالقلق نفسه الذى يرافق العلاقة بالمؤثر الأوّل عربيا كان أو أجنبيا، يظهر فى (تأسيسات) أدونيس الاصطلاحية فى مؤتمر روما بخصوص التجاوز والتخطى، قبل أن يبتدع «الكتابة الجديدة» نصا ليس متطابقا ضرورة مع مفهوم القصيدة. ومثل هذه التأسيسات التى يضعها فى جدلية (الثابت والمتحول) لاحقا كان أكرم توفيق يسميها فى حينه (الآداب، ع ٨، ١٩٥٤) بالقديم والجديد و«الثابت والمتحرك» ولكن بدل أن يعرض لها أدونيس على أنها خصومة - كما تجئ عند أكرم توفيق - عرض لها إطاراً وتكوينا ليقترن الشعر بالنكد والانشقاق والغرابة والخروج على المعيار والمقدس ، مستنتجا أن «الحديث» يمتلئ بـ «الفرادة وحيرة الرؤيا» وبـ «التجربة المتميزة» متجها بين القدامى إلى أبى تمام وأبى نواس والمتصوفة، ليعود إليهم لاحقا ليرى فى أبى تمام بداية جديدة للشعر، لكنها البداية التى يستعير لها، وصفا، مصطلحاً آرنولديا إزاء الرومانسيين، فهو «خلاق لا متأرجح يخبط وراء انفعاله» فهو «خلق لنفسه سلاسل فنية وعاش يرقص ضمنها» حسب تعبير يلتقطه مفصحاً مصرحاً من نيتشه. ويمضى قائلا عنه إنه «مسكون بهاجس الفن»، والشعر عنده ليس أسيرا بل آسراً للحياة. كما أنه يشتغل فى «طقس الصعوبة» وفى داخل «صوره المتضادة» فيظهر الشعر لديه مقتدراً على «التغرب والمفاجأة». وفى سياق الوعى الأدبى تبدو المصطلحات جديدة، مأخوذة من النقد الأوروبى المعاصر فى ذلك الفضاء الذى يسميه أدونيس «كأنما هو أفق الإنسان» الذى «كان على الذات العربية أن تتحدد به وفيه»[٥٤]؛ ولهذا تأتى تسميته لأبى تمام بـ «ملارميه العرب» اعترافا بهذا التشكل وبهذه الوساطة. لكن التشكل ليس مطلقا لأن مفهوم الشعر هنا لا يتطابق مع الشائع بين عدد من النقاد والشعراء؛ وإنما يفترق مؤقتاً ،كما سيتبين بعد حين، آخذاً مرة أخرى عن إليوت قبل الامتزاج كليا بالرؤيا. أما بحدود هذا التوصيف فإن أدونيس لم يزل يتحرك بين ملارميه وبودلير، بين إليوت وباوند. فأبو نواس المتحرر من «الحياة الجاهزة» والمنقطع إلى عالمه «الداخلى الخاص» يستمد حضور الزمن «فى شهوة الحياة وغبار العالم»؛ فهو يفعل «مايؤدى فعله إلى العقاب»، وإنه «بودلير العرب». ولا يمكن أن تغيب عن أدونيس ملاحظات إحسان عباس فى (فن الشعر) عن بودلير مرة وعن أبى نواس مرة أخرى، فالتقاء الاثنين يتم من خلال المواجهة والتخطى والكشف، لكن أبا نواس كان كالتصويريين ينزع عن الرموز التقليدية قدراتها وهالتها ليعيدها إلى حجمها المنظور[٥٥].

هذا يعنى أن إحالات أدونيس فى «المتحرك» العربى لا تكتسب حداثتها إلا عبر الآخر، المعروف لديه والمتجلى الآن الذى يتوقع من متلقيه معرفة مماثلة به. ودون هذا التعريف بأبى تمام كملارميه وأبى نواس كبودلير، لايبدو التوصل إليه ممكنا أو مستحبا؛ فثمة إحساس غامر بوضوح الآخر وقوته وشيوعه وانتشاره وجاذبيته بما يمنح فعل «الإنقاذ من الضياع والنسيان» بريقه ويسقط على فاعله تضحية وفروسية أدبية. هكذا تشتغل العلاقة بين الطرفين فى التعقيب الأدونيسى، ولكن هذا الصوت يخفت عندما يذكر جبران مادام يتأسس فى المحيط الغربى، بينما تتراءى صوفيته «وراء هذه السطوح التى باحت فيها المشاعر والأفكار شرقيةً تكتسب حضورها الكلى فى محيطها المستوعب»؛ أى النزوع المتسامى الأمريكى نفسه، ولهذا يأتى مفهوم القصيدة كـ «كيمياء شعورية»، أو «حالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر» منتميا إلى إشراق التسامى المذكور - مهما كانت الانهماكات اللاحقة فى استحضار الفضاء الصوفى أو

المهادات الأساس لفلسفة التسامي نفسها. أى أننا إزاء تحولات أدونيس فى المفاهيم، كما أننا إزاء المؤثرات فيه وكذلك بثنائيات الحركة والسكون والحياة والثبات، نبدو مضطرين للعودة إلى الخلافات والاعتراضات التى تواجه أفكاره فى روما، وكذلك لتلك الصراعات التى تتوزع المواقف والمؤثرات بين صفوف رواد حركة التجديد وجماعة التحديث اللاحق. فما يبدو اختلافا ثانويا، ربما يشتمل على فعل عميق للتأثيرات الأخرى فى الوعى ومستويات استقباله.

إليوت والقصيدة التموزية: الارتياب والتوتر

لا يمكن قراءة حضور إليوت فى القصيدة التموزية معزولاً عما جاءت به هذه القصيدة، أو عما تباينت فيه عن غيرها. وربما يتفق المرء مع ما يقوله محمد جمال باروت فى التفريق بين ثلاثة مؤثرات فى صياغة القصيدة وحضورها؛ فما يسميه المؤثر النهضوى يمكن رصده من خارج القصيدة أولاً فى اعترافات الكتاب والشعراء أمثال أدونيس الذين يعودون إلى مصدر أساس هو أفكار أنطوان سعادة فى كتابه (الصراع الفكرى فى الأدب السورى)، بطبعته الثانية (١٩٤٧ ـ بيروت) حيث جرت الدعوة فيه إلى العودة إلى «أساطير» البلاد؛ فالكتاب «صاحب الأثر الأول فى أفكارى وفى توجيهى الشعرى» يقول أدونيس مضيفاً أنه «أثر تأثيراً كبيراً فى جيل كامل من الشعراء بدءاً من سعيد عقل وصلاح لبكى ويوسف الخال وفؤاد سليمان وانتهاء بخليل حاوى»(٥٦)، وهذا التشابك فى المصدر النهضوى هو ما يدعوه إلى تأكيد تشابه القصائد بينه وبين حاوى مثلا (مجلة المحلة، أيلول ١٩٥٧)، وبينما تعنى هذه المصادر العودة إلى أسطورة سابقة قديمة قدم الحضارة التى يستدعى مأثورها وحضورها أنطوان سعادة؛ فإن جبرا إبراهيم جبرا فى مقاله «المغارة والبئر والله: حول البئر المهجورة ليوسف الخال» يعيد وضع هذه المرجعية النهضوية بما يتيح له تقليص حضور إليوت باتجاه ذلك المصدر؛ أى الفكر القديم؛ فالعودة الغربية للرمز التموزى ليست متطابقة ضرورة مع عودتهم؛ أى الشعراء التموزيين. لهذا يكتب جبرا فى العودة السامية إلى ما يقوله فريزر أولاً، إلى «الديمومة التموزية» فى الشعر السامى، حيث «يتساوى فيها الزرع والضرع»: «الإنسان والحيوان والنبات» بوصفها قوى خصب واحدة يبحث عنها وفيها الآن بحثاً عن «كوامن البعث»؛ ولهذا يقول جبرا:

> ليس الرمز تموز بالرمز الجديد علينا، كأمة فيها من العادات والمعتقدات الشعبية كثير من أسطورة تموز بأشكالها المتعددة؛ وإذا عاد إليها شعراء غربيون مثل ت.س. إليوت، عن وعى حضارى بقيمتها القصصية الإيحائية؛ فإنها تأتينا صنعة بتأثير من التفاتنا اليوم، عبر بحار الكلام المدون، إلى معتقداتنا الشعبية التى لم تدون، إنها فينا وستتجسد رموزاً لقصائد تخرج لا من رأس اللسان، بل من أعماق الوعى، حيث يبعد الشعر عن حدو الإبل ويقترب من صوت الله».(٥٧)

لكن الأسطورة لا تنتمى بهذا السير داخل القصيدة الحديثة، إذ لم يزل بعض الشعراء باستثناء بعض القصائد «ينادون من أجل ميثولوجيا» كما يقول يتس عن بليك؛ لكن أسعد رزوق (الأسطورة فى الشعر المعاصر) لا يقلل من حضور إليوت فى استدعاء هذا الرمز التموزى؛ وإنما يتبين تأثيره فى قلعة الأرض والبعث والرماد، وهو ما يلتفت إليه نزار قبانى كما ينتبه إلى هذا محمد جميل باروت.(٥٨)

ومع ذلك، فإنه يمكن الاتفاق على أن الوعى بالأسطورة جاء من خلال الوسط الغربى متحققا فى التثاقف الذى استدعته ضرورات الوعى ومكوناته المتداخلة (الإحيائية والنهضوية ومشاعر النكبة) وما تعنيه من «عنة روحية» فى تعبير جبرا إبراهيم جبرا (٥٩).

لكن تداخل المصدر الحضارى بالمثاقفة دفعت الشعراء إلى استدعاء الموت القربانى من خلال رمز تموز وتنوعاته الدلالية انتقالاً بالقصيدة إلى مستوى آخر «الرؤيا والتجربة والحدس ووحدة التجربة»(٦٠).

وإذا كانت الأرض الخراب تتموضع داخل مأزق الحضارة الغربية فى خلوها من الإيمان، فإن تأثيرها فى الشعر العربى يبتدئ بالتشكيل أولاً، قبل أن يمتد فى الدلالات. وحيز الدلالة هو الذى أتاح للشعراء التموزيين استدعاء مصادرهم من الموروث القديم الذى نبه إليه فريزر ودعا إليه

أنطوان سعادة من قبل. وبينما تشتبك رمزية تموز بالفادى والمخلص والخضر والحسين عند هؤلاء الشعراء، فإنها جاءت إلى القصيدة العربية بتداخلات أنثروبولوجية واسعة تفرق بين السياب والخال، وبين أدونيس والبياتى وبين حاوى وجبرا؛ ولهذا لا يسع المرء إلا الاتفاق مع باروت فى «أن الأرض الخراب» :

> أثرت تأثيراً عميقاً فى تحولات الشعر العربى الحديث، وهضمتها شعريا نخبة ترى نموذجها الشعرى فى الغرب؛ إلا أن هذه النخبة شحنت نظرية (المعادل الموضوعى) الجمالية، بدلالة اجتماعية ـ حضارية مغايرة ومختلفة[٦١].

ويمكن أن نتوقف عند الاتفاق على تحديد ملامح هذه الشحنة، إذ لم تكن قد التحمت تماما فى جسد القصيدة عند بعض هؤلاء.

وكلما جرى التمعن فى (مرجعيات) الشعر ونقده، انفتحت صورة الافتراقات فى المصادر؛ فالمرجعية الإليوتية المشتبكة بالأحزان العراقية الشعبية تتشكل عند السياب بما يميزه عن بنية الأسطورة الآسرة (الخراب ـ البحث ـ الانبعاث) عند الخال مثلا . وما يبدو انشغالاً كليا لدى جماعتى(الآداب) و(شعر) للإتيان بـ «مركز» إيديولوجى يحال إليه ويجرى التشبث به مقابل «الواقعيات الاشتراكية» أخذ يتوزع هو الآخر فى تحزبات وافتراقات تؤكد تعددية المصادر والانتماءات التى أخذت تسقط حضورها ـ أيضاً ـ على اتجاهات المراجعة والمناقشة والرأى.

التباينات

وبينما كانت نازك الملائكة تطل من علٍ، مصححة وناقدة لغة الشعر عند السياب والبياتى وفؤاد رفقة وغيرهم، فإن الساحة بدت منشغلة بالتحزب والصراع. فكاظم جواد يكتب ضد البياتى، ويتحزب مع السياب، وينزعج من مقالة لنهاد التكرلى عن: «عبدالوهاب البياتى المبشر بالشعر الحديث»، ويستند التكرلى إلى كلمات البياتى بوصفها غايات يشرب فيها اللحن الانفعال «كما يشرب النشاف الحبر». ويكتب السياب لسهيل إدريس ولآخرين فى هذا الأمر وغيره، وتتعدد الملاحظات والصراعات والمرجعيات أيضا[٦٢] . غير أن ما يستحق الملاحظة فى مثل هذه الخلافات هو ما يتعلق بمرجعيات النقد، فثمة تأثيرات بادية فى الشعر الحديث ونقده، لكن الأجواء لم تزل مختلفة بشأن الإفادة والتشويه والسرقة، كما أنه لم تزل أجواء النقد المعاصر فى العالم الأوروبى تناقش مثل هذا الأمر الذى راجعه العرب من قبل فى ميدان السطو والانتحال والنقائض والوساطة.

لكن كاظم جواد يحصى ما يعده «سرقات» عند البياتى، ردت عليها روز غريب فى (الآداب، العدد ٨ سنة ١٩٥٤)، مستغربة فيه دعوته للجديد واستناده للقديم، مضطرة إياه إلى تفصيل لاحق فى (الآداب، العدد ٩ سنة ١٩٥٤). ومثل هذه القضية تدخل فى جوهر المرجعية التى يستند عليها «الوعى الأدبى» وتبقى القضية مستدرجة المزيد من التعليق مادام الغربيون أنفسهم يبحثون فيها بشكل أو بآخر،كما يفعل هارولد بلوم فى (توترات التأثير) (١٩٧٦). ويكتب إحسان عباس فى هذا الأمر، وكأنه يرد على ما يقال، مستخدماً مفردة «التلفيق» فى الإشارة إلى قصيدة إليوت التى أثرت فى البياتى بهذا الارتكاز على التلفيق (الذى تزخر به الأساطير والاقتباسات من الرواسب المحفوظة فى هيكل القصيدة حتى تصبح لبنات منسجمة مع البناء العام»[٦٣]. ويعرض عباس لهذا الاقتباس على أنه «جزء أساس من الشكل هنا، وليس عدوانا على أملاك الآخرين»، وما يتلقاه الشاعر المؤثر فيه أسلوباً أو يستعين به تلفيقاً ليس سطواً، كما يظن. ومثل هذا الاحتجاج بإليوت وبتطبيقاته وبشعره يتوقع منه أن يوقف المناقشة، على الرغم من أن أطراف الحركة الشعرية يتباينون فى المرجعية والانتماء، إذ كيف يمكن لنا أن نفسر تباينات السياب والبياتى ؟ ولماذا يفترق جبرا إبراهيم جبرا عن إليوت؟ ولماذا يبتعد الخال عن أدونيس، على الرغم من أن يوسفاً كان يبشر بمبادئ أدونيس فى القصيدة؟ وعلى الرغم من كثرة الرواسب السياسية وغيرها وانعكاسات الظرف فى المواقف، كما يتضح فى رسائل السياب؛ إلا أن المرجعيات غالباً ما تشتغل فى الوعى مكونات أساسية لمرجة الانحراف عن الغايات الأولى المعلنة فى البدايات وبيانات التبشير.

وعندما نطلع على جوهرية المفاهيم ومركزيتها في المشهد الشعرى الخمسيني ما بين وجودية ونهضوية، تتبين لنا الافتراقات التي تبدو غريبة أو غامضة، كافتراق الخال عن أدونيس، أو تباعد جبرا وتوفيق صايغ عن آخرين، واستقلال البياتى ، وتوتر السياب، وانهماك حاوى المغاير في الأسطورة، وانحياز صلاح عبدالصبور للدراما؛ فثمة مفاهيم آخذة بالتشكل بقوة كالهيمنة أو الارتكاز في تسمية إحسان عباس. والأسطورة التموزية والقصيدة تعويذة أو سحراً أو صلاة، وكذلك المخيّلة والتصور. إذ يتوسّع إحسان عباس في (فن الشعر) في مثل هذا الموضوع؛ معرّفًا بالشعر السريالي والرمزية وبنظرية الخيال عند كوليردج؛ بينما تفرد سمير القلماوى شيئا من كتابها (النقد الأدبى) لمفهوم الإلهام عند إليوت، ذلك المفهوم المتباعد عن النظرية الرومانسية، فإنها تخص معادلة شيلى بين الخيال والخير بالعناية، مارة على أسماء مختلفة كتبت في هذه المواضيع. أما كتاب عز الدين إسماعيل فقد استأثر باهتمام المقارنين داخل المجموعة، أدونيس تحديداً، بين المفهوم النقدى لدى ابن طباطبا وغيره في أن الشعر صنعة وبين مستجدات «الشعريّة» ونظرياتها في الغرب الحديث.

على أن هذا المهاد ليس اعتياديا عندما نتوقف عند جبرا إبراهيم جبرا قبل المرور على الخال وأدونيس، أو عندما نستوعب (تجريبيّة) البياتى، وجرأته في الالتقاط والاحتواء والتكوين غير «متوتر» كالسياب، أو متوجس كعشرات الشعراء، إزاء مغامرة الشعر الحديث. وبينما يقف البياتى في طرف، يشغل أدونيس طرفًا آخر. ولكن بانكفاء باطنى عميق، نخبوى وملتبس في حاله الأحسن. وعندما يعترض جبرا على الإطار التأريخي لمداخلة أدونيس فلأن منهجياته أو آليات ذهنه لاتشتغل في مثل هذا الجدل. إذ إن افتتانه بالأسطورة والرمز ليس منقطعًا عن فتنته بالتراجيدى في المأساة اليونانية؛ فثمة شخوص فاعلون وأفكار كبيرة وعناصر أصليّة قارة في الحياة والأدب. وربّما تقود هذه إلى فكرة العود الأبدى، الأسطورة التموزيّة وغزل الانبعاث البابلي أو المسيحي. لكنّ هذا العود لايشتغل لزاما في اصطراع الثابت والمتحوّل؛ فثمة موت وحياة، وحضور وغياب وتعاقب. لكن «الثابت والمتحوّل» لايشتغل متعاقبا ضرورة، وإنّما يقدر أن يتجاوز تياراً وعارضا، كما يكتب إحسان عباس في «نظرة جديدة في النقد القديم» في (الآداب ع ١ سنة ١٩٦١، ص٩)؛ ولهذا كان جبرا يتجادل مع المفهوم الأدونيسى في الانشقاق على أساس آخر يمتد في تلك المرجعيتين:

> الشعر عند الشعراء المحدثين هو انتقال بالذهن من الانفعال الشخصى المحدود إلى الدراما والصراع والمغزى العميم، فهو ولاريب اتصال بفكرة المأساة الإغريقيّة(٦٤).

لكن ما يقوله جبرا يتجذر في وعى آخر، مثالى، مرة قادم من الفلسفة الألمانيّة في نهاية القرن الثامن عشر، وأرسطى مرة أخرى يجد بعض مثقفى القومى الاجتماعى أنفسهم منقادين إلى فضاءاته وتاريخه لا إلى منهجيته؛ لهذا يرى ماجد فخرى أن (جماعة شعر) أنفسهم، وصحبه مدعوون للانخراط في «سلك الشعراء العالميين»عندما تستدعى «الدراما الإنسانية» عند «العضة الكيانية التي يشعر بها الإنسان بين يدى المصير المحتوم». غير أنه قد يتباعد عن «المأساة» نحو انجذاب آخر هو «عالم الغيب» الذى تبلغه الرؤيا، حلم أدونيس وغيره الذين يتماهون مع الرائى، النبى، الذى ظهر عند جبران (٦٥) . ولا يمكن المرور سريعاً على خالدة سعيد، (معضلاتها الكيانية) ومفرداتها كـ «الوحدة، الفراغ، اليأس، العبث، الحرية، النفى الكيانى والغربة والاغتراب... عبودية المكان والزمان». تلك رايات عصرنا التى يعرض لها إيمانويل مونييه ـ كما يقول باروت(٦٦). ومثل هذه المسافة بين البعدين يختزلها آخرون كفؤاد رفقة في اهتمامات «مأساتية تتعدى الإقليم والمجارى الاجتماعية» باتجاه ما هو شمولى وإنسانى؛ ولهذا تصبح مضمونات الموت والحياة، والخوف والفرح، واليأس واليقين انشغالات أدونيس ورفقة وأنسى الحاج في مقالاتهم النقدية(٦٧).

وربما كان انتماء أغلب جماعة شعر إلى (الفكر السورى الاجتماعى) لأنطوان سعادة، قد أسبغ على هذا الوعى «مثاليته» المتباعده عن الجمهور، وفى انكفائه الداخلى المتعلل بالكهانة مرة وبالنفى عن الدهماء مرة أخرى. إلا أن

تحولات ... جرت عبر الوسيط الغربي بيسر كلما تجاورت استدعاءات إليوت للأسطوري مع أفكار سعادة في المهاد الأوسع وإقامة للحضور السوري. وفي حين أتاح هذا احتواء الأسطورة التموزية بيسر يتجاور فيها الضحية والمخلص، الضحية والفينيق، الرماد والبعث؛ فإنه دفع الشعر إلى فضاءات تحليق مسكونة بالغرب أولاً والتغريب ثانياً، على خلاف السياب الذي عاش مزاج الفجيعة في مهاده العراقي، طقوسه المختلطة بالتعثر والحرقة والتقلب[٦٨].

أما الرؤيا التي تكاد تصبح مفتاحا حداثيا لدى جماعة (شعر)، فربما تكون قادمة عبر إليوت؛ لكنها تنتمي إلى بودلير الذي وصفه رامبو بالرائي الأول، مادام الشعر عنده تجاوزاً للمحسوس، سحراً يبلغه الشاعر مغامرة باطنية، عرافًا ونبياً، يرى ما لا يراه الآخرون الذين يتوقفون عند المرئي، ويتهمون ما هو غيره أنه كاهن الشعر الذي يطمح هؤلاء إلى بلوغه بعدما تكررت أصداء ذلك عند الأوروبيين، فأجمل ما في «ديننا هو شعره» كما يقول آرنولد في تأكيد البعد الميتافيزيقي؛ ولهذا لم يكن غريبا أن تكتب خالدة سعيد (١٩٦١) عن الشاعر الحديث بوصفه «نبي عصره»، وهو «منفي، مضطهد، مشرد، محروم، يحيا خصومة كيانية بينه وبين عالم يجهله وهو لهذا سرعان ما يكون كبش الفداء»[٦٩]. وكان جبرا إبراهيم جبرا قد كتب من قبل عن «النبي والضحية»[٧٠]. وحتى عندما يريد جبرا أن يخصص التباين عن التقليد والتجديد، فإنه يفترق عن نازك الملائكة وأدونيس من بين آخرين باتجاه كوليردج والرومانسية الإنجليزية، وكذلك يتباعد - أيضا - عن البياتي، كما ينأى عن إليوت باتجاه تفريقات أخرى تتأسس وتتشكل في ضوء تعريف كوليردج للمخيلة؛ فالتصور يلتقط ما هو جزئي وصغير، وهو سمة الشعر العربي القديم في عرفه، بينما تشتغل المخيلة في إحياء ما هو واسع ودينامي: «الصورة المستمرة الفائضة المتناهية التي لابد لها أن تتعدى حدود الأوزان وحدود القوافي فتضطر أحياناً إلى تحطيم العمود الشعري القديم». والذي يستميل جبرا، هنا، هو أستاذه ليفز الذي يرى في المخيلة تلك «الكثافة المرتجفة للإلهام» التي تستأثر بالعقل الفعال، مازجاً ذلك بما يعنيه برادلي بتلك الكثافة - أيضاً - التي تتيح الوقوع على ما يشكل عادات الشاعر وإمكاناته؛ ولهذا يكتب جبرا إلى شاعر ناشئ: «الشعراء كهنة الوحي الذي لا يدرك، هم مرايا الظلال الهائلة التي يلقيها المستقبل على الحاضر، الكلمات التي تقول ما لانفهمه»[٧١].

ومن الواضح أن «المرايا» تتسع للشعراء ولشخوصهم، وتستعير من شيلي أفكاراً كثيرة، لكنها تتباعد كثيراً عن إليوت الذي لا يقر بالمخيلة مادام الذهن وسيطا تختزن عنده الانفعالات والكلمات والصور لحين اكتمالها. وعلى الرغم من إشارة جبرا الصريحة إلى كوليردج إلا أن تطبيقاته الشعرية، نصوص كوليردج تحت المخدر، هي الحاضرة في ذهنه وليس التنظير نفسه؛ ولهذا تقترب ملاحظاته من مفاهيم «الإلهام» عند شيلي وتحليقات المتسامين النبوئية، عند بليك وجبران.

الخال والجذور

يبدو من الصعب قراءة قصيدة يوسف الخال في ضوء أفكاره؛ فالقصيدة عنده لم تزل مغلّفة بذلك الشوق للانبعاث وبذلك التوزيع للموت والتجدد في الأسطورة التمزية، ولهذا ثمة تحليقات لا تحد، فيها التفاصيل الحياتية التي تتشكل حول قربانية الشخوص. ومهما يكن فإنه - أي الخال - في التنظير النقدي يعيد الأسطورة إلى الحياة، إلى مفهوم باوند في استرجاع ما بدا غريبا غير مدرك في حينه يهضمه شخوص القصيدة، ويتماهون فيه ويرتقون معه بالحياتي إلى الشعر. كما أن الخال مع التصويريين، فالصورة دوامة كبيرة للأفكار، لكنه يخشى الأفكار الكبيرة: «مشكلتنا أننا، منذ القدم، نعشق الأفكار الكبيرة أولا، ثم نسعى إلى تجسيدها. وكثيراً ما ازداد عشقنا لها كلما بدت لنا مستحيلة التجسيد»[٧٢]. ويمكن أن يمضي الخال باتجاه الخروج من الفكر التجريدي لما بين الحربين؛ مقترحا وضع الشعر الحديث في سياق أكثر حياتية واستمراراً، مما يدعوه إلى إطراء التجربة الشعرية العراقية من جانب واستدعاء (التصويريين) الإنجليز من جانب آخر، مشفوعا بتأييد غير مصرح به لمذهب إليوت في امتداد الموروث في الحديث. وبرنامجه في (الحداثة في الشعر) يجد نفسه في الشعر العراقي

الحديث، كما يجدها فى برنامج التصويريين؛ إذ يقول (بتاريخ ٣١ كانون الثانى ١٩٥٧)(٧٣) محدداً هذه المبادئ:

- التجربة الحياتية بما فيها من عقل وقلب.
- تداعى الصورة الحية.
- إبداع الأداء الحى والتعبير الجديد.
- الإيقاع المتطور.
- وحدة التجربة كما هى، لا على أساس التتابع العقلى أو المنطقى المفروض من خارجها.
- حضور الإنسان، كما هو.
- الانفتاح المستمر على الآخر.
- وعى التراث من غير وجل أو تردد.

وربما كان الخال شديد التأثر بالتصويريين وبإليوت، أولئك الذين خصهم إحسان عباس بكثير من الإيضاح والمقارنة وتابع ظهورهم فى البياتى وغيره من شعراء الحداثة فى كتابيه (فن الشعر) و(عبدالوهاب البياتى) (١٩٥٥). وربما كان ظهور هذه المبادئ فى المثلث العراقى والشعراء العراقيين الآخرين كبلند الحيدرى ومحمود البريكان مدعاة لانحيازه إليهم، وهو انحياز سبقه إليه إحسان عباس عند تقديمه للبياتى (١٩٥٥)، إلا أن هذا التوافق يجعله متناغماً مع ستيفان سبندر فى اعتراضه فى روما على أدونيس الذى يدفعه تأثره الفرنسى إلى القطيعة بالموروث. لكن الخال كان من دعاة أدونيس يومذاك، أما اختلافه فيمكن أن يقبع خلف الموافقات فى تلك الملاحظات التى يلتقطها ستيفان سبندر؛ فالحداثة لدى الإنجليز ليست منقطعة عن الموروث:

> إن الشاعر الأمريكى ت.س. إليوت، والشاعر الإنكليزى ماثيو آرنولد يعتبران من أكبر شعراء هذا العصر، وهما فى الوقت نفسه ناقدان أصيلان لم يهملا التراث الشعرى القديم بل هضماه هضماً وأبقيا منه على ما هو جدير بالبقاء ثم زادا عليه، فجاء الشعر عندهما مبنيا على أسس متينة وعميقة (٧٤).

ويقترح محمد بنيس أنه يرجع سبب التباعد اللاحق بين الخال وأدونيس إلى مرجعيات الثقافة، ما بين الاستمرار القديم فى الجديد عند إليوت، وإيثار اللغة اليومية فى «بناء إيقاع النص الشعرى» لدى الإنجليز، وما بين التأسيس الفرنسى «فى كيمياء الفعل» كما هى دعوة رامبو. ولهذا يكون السياب إنجليزيا فى ضوء هذا التفريق، بينما يقف أدونيس فى الطرف الآخر، فرنسياً منشغلا بلغة الإشارة التى «تحتمى بلعبتها الداخلية»، هذه «اللغة اللازمة لدى الرمزيين الفرنسيين» كما يقترح بنيس(٧٥). وكان أنور الجندى قد كتب فى غير هذا التخصيص ما عنوانه: «المدرستان الفرنسية والإنجليزية وأثرهما فى الأدب العربى المعاصر» لمجلة (الأديب، ع ١١، نوفمبر ١٩٦٤)، بما يعنى جود مثل هذه المرجعيات والافتراقات، على الرغم من وساطة إليوت لبودلير مثلا، أو وساطة الفرنسيين لإدجار الآن بو، إلا أن هذا الانتماء لا يمكن أن يكون دقيقا عندما نرى تلويحات ماجد فخرى بانخراط جماعة فى «سلك الشعراء العالميين»، مستنداً إلى ما كان ذائعا حول الشعر الحديث عند إليوت وباوند منقطعاً عن:

> هويته المباشرة بسبب سعة انتماء الاثنين إلى أكثر من مكان؛ فإليوت يستعين فى تلفيقاته بالرمزيين كما يستعين بدانتى مثلاً، فى حين ينهمك باوند فى موسيقاه وفى تحرير صوته أحيانا بما هو شرقى ويابانى تحديداً. وعندما تقرأ المرجعيات على أنها ذهن الشاعر أو الناقد، كما تكشف قراءات هارولد بلوم(٧٦).

وسواسه الذى يتبارى بموجبه مع العبقرية السابقة، تتزايد استحالة رسم الحدود النهائية للعلاقة، لا جدواها فى العبقرية الشعرية. وتجرى الافتراقات فى الأساسيات المعلنة عادة، كالموقف من اللغة مثلاً. وما يسميه إحسان عباس بقوة التعبير الطاغى فى الشاعر، أو استمرار الشعر على ما يشبه «القالب الواحد» فى تقديمه للشعر العراقى الحديث من خلال البياتى، يمكن أن يقودنا إلى ذلك الانشغال باللغة، فهى لغة حياتية عند عدد من الشعراء، أو إشارية ذات طاقة ملغزة عند آخرين منهم جاءوا إليها من خلال السرياليين أولاً

قبل بلوغ جبران والمتصوفة. وربما كان أدونيس يخص الخال بالنقد عندما يلمح إلى موقفه من اللغة «كأنها مستودع ضخم ينفر منه بشكل أو بآخر، بحجة أو بأخرى، كل منا يدخل فيه ويغرف حاجته منه». ومدخل اللغة ليس عارضا في حوارات الشعراء والنقاد حينذاك؛ إذ إن أدونيس يتقصد الإعراض عن «اللغة والتعبير» التي يلمح إليها الخال والتموزيون؛ فثمة إبداع للأسطورة داخل الجسد لإحيائه وتحقيق ديمومته، بينما تتخلى اللغة عن مدلولاتها الإيحائية عند التصويريين باتجاه الشئ كما هو عليه. أما ما يقدمه Stauffer في (طبيعة الشعر)، وينقله عنه عز الدين إسماعيل الذى يحيل إليه أدونيس غير مرة فى محاضرة روما، فإنه ينتقل بالمفهوم إلى «فردية» اللغة مقابل اللغة العامة، ولأنها كذلك فهى تمتزج كليا (لفظاً وإيقاعاً) بالتجربة والعاطفة والحسّ. وهكذا يمكن أن تبتعد اللغة الفردية باتجاهات متباينة، منها استحداثات الخلق والكشف، الرؤيا كما ترد عند المتصوفة ومن قبلهم جبران. لكنه يجد ما يريد عند رينيه شار «الكشف عن عالم يظل فى حاجة إلى الكشف»، بوصفه غاية الشعر التى تعنى «لا نهائية الخلق الشعرى»، رديف لحظة الإشراق المطلقة. هنا يتباعد أدونيس عن التموزيين، كما يتباعد عن الشعراء باستثناء البياتى الذى يطأ الميدان ويخليه، ليأتيه ويخرج منه فى ثنائيات لا تتوقف مادام فى الشعر بقية. وتقترن هذه اللحظة، النبوءة والإشراق لديه، كما هى لدى جويس ـ مثلاً ـ بالانقلاب خارج المكان والزمان، لتقترن بالمخيلة عند كوليردج وبالوحى عند شيلى، وبالخيال (المحلق) بترادفات البصيرة والحدس والنشوة عند المتصوفة، كما يعرض لهذا جابر عصفور. وربما تكشف القراءات اللاحقة عن قراءات أدونيس التفصيلية أو مروره عبر الوسيط الغربى، كما يقول، إلا أن «الخيال» عند ابن عربى بصفته طاقة الرؤيا والكشف والنوز وسبيل المعرفة، مقابل العقل والمنطق هو مايستأثر بذهن أدونيس لاحقا.

وساطات أدونيس

فى حين يبدأ أدونيس بقراءات أنطوان غطاس كرم فى (الرمزية)، ويتوقف مليا عند الرؤيا التموزية؛ فإنه لم يحقق نقلته إلى «الإشراق» إلا بعد أن يجد فى نص النفرى مرة وابن عربى مرة أخرى «كتابة جديدة»، بلا ضفاف، تتيح له أن يستجمع ما لديه من «رؤيا» تنتشر وتتلاقى وتتسع وتتبلور فى أيقونات متفاوتة الحضور؛ ومثل هذا التنقل الباحث وتلك المجاهرة بالمصادر بدءاً بأنطوان سعادة، تجعل من «توترات التأثير» ومرجعياته دالة على وعى الشاعر بذاته.

ولا يتردد أدونيس فى الإعلان أن «الشعرية العربية» بجدلياتها الجديدة وبمواصفات الخلق والإشراق والنبوءة لم تظهر له «من داخل النظام الثقافى العربى السائد وأجهزته المعرفية». ولا يعنى هذا ضرورة غيابها، لكن انخراط الرسمى والآمر فى القياس والتقليد يحيل كتابات ابن عربى إلى الهجر والنسيان. ومهما يكن؛ فإن «الوساطة» هى التى يتحرك داخلها أدونيس جسراً لبلوغ أبى تمام وأبى نواس وابن عربى فى النتيجة من خلال الانشداد إلى ما يمثله هؤلاء(٧٧). فهو يقول:

> قراءة بودلير هى التى غيرت معرفتى بأبى نواس، وكشفت لى عن شعريته وحداثته. وقراءة ملارميه هى التى أوضحت لى أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبى تمام. وقراءة رامبو ونيرفال وبريتون هى التى قادتنى إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسى الحديث هى التى دلتنى على حداثة النظر النقدى عند الجرجانى خصوصاً فى كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية الشعرية(٧٨).

والوساطة الفرنسية منهجية أولاً؛ فهى، لا القصيدة وحدها، التى تعيد تكوين رؤية الشاعر والناقد لينقب بموجبها من جديد ويعثر على ما يعثر عليه. ولو كانت قراءة القصيدة هى اللقاء المفضى إلى غيره لكان قد استعاد أبا تمام وأبا نواس من قبل مباشرة عبر القصيدة؛ أما وقد قرأ فى فضاءات القصيدة الفرنسية؛ فإنه يمتلك ما يعينه على استبطانها وتمليها ومحاورتها والوعى بها، بما يعنى انكشاف مغاليق القراءة لديه. ولأنها تنتمى إلى أنظمة معرفية، فإن الوساطة الفرنسية انتقائية أيضا، لكنها الانتقائية التى تعطى الآخر سلطة منتقاة تقرأ المتماثل معها أولاً قبل أن تتشكل لديه آليات المجادلة الطليقة.

وسواء قادت الوساطة إلى الاكتشاف أو التصويب أو الانحراف بالمكتشف عن مآله أو عما يعتقد بأنه توقف عنده، أو عما ينبغي له أن يكون؛ فإنها حققت لأدونيس مخرجاً للتمدد بين الموروث والحاضر من خلال (التخييل) الذى سيجد إيقاعه منثوراً بلا ضفاف كأنه في طقس ديني مرة، أو تأملات غامرة كالمتأتية عند النفرى، مرة أخرى. لكنها ستؤول بـ «الكتابة الجديدة» إلى الصفوة، بينما ينظر إليها الآخرون بإهمال أو بارتياب؛ أى أنها قد تمتلك المستقبل لكنها فى حاضرها تنتهى فى النتيجة إلى ما ينتهى إليه الخال فى شكواه من منطلق مختلف ولغاية أخرى عندما يرى اللغة لا تتسع له؛ أى أن جماعة (شعر) يتوزعون بين جماعة تنغلق لديها مفردات الكشف والنبوءة والرؤية على «الموقف النخبوى»(٧٩) ،كما يكتب كمال خير بك، وبين آخرين يشكون من جدار اللغة. أما الحل فيجده آخرون منهم فى التجربة الحياتية، فى الجريان معها كما يفعل أبو شقرا والماغوط، وفى النقد عصام محفوظ، بينما يذهب أدونيس مجرباً من جديد، ليطأ المساحة غير المأهولة من الرؤيا الصوفية. أما السياب فقد وجد نفسه فى الأسطورة التموزية متداخلة مع تجربته الحسية الحادة ومع إحساسه القاطع بالزمن ومع فضاءات الفجيعة التى تغلف الحياة البصرية فى أعماقها المسكونة بالترمل والتضحية القربانية*. فى حين كان البياتى «يقذف نفسه بلا تحفظ ولا تردد» فى التجريب، كما يعلن إحسان عباس، فى منتصف الخمسينيات. أما نازك الملائكة فقد وجدت موهبتها الشعرية ثانوية إزاء قابليتها النقدية التى لم تشأ أن تبحث بجدية فى ما بعد التبشير. أى أننا إزاء عدة أسماء واتجاهات، لكل منها مرجعياته وسننه وإحالاته.

القطيعة والافتتان

ليس «الإجهاد الجمالى» ـ كما تسميه سلمى الخضراء الجيوسى مستعيرة هذا المصطلح من مفاهيم نهايات العصور الأوروبية ـ هو السبب الذى تتعثر عنده حركات لم تزل شابة كحركة الشعر واتجاهاتها التموزية والرؤيوية والتجريبية والحياتية الدائمة؛ فثمة مشكلات تنطوى عليها بعض الاتجاهات عندما تلزم نفسها بفكرة واحدة كالانبعاث التموزى مثلاً، فضغوط الشعر والحياة تجعل من الفجيعة أكثر حضورا من الأمل الأخضر وتبتلع المرارة القصيدة، كلما استيقظت لهذا النداء المتفجع، بينما كان انهماك (شعر) فى التحليقات يؤسس فيها العجز عن احتواء الصدمات والتعامل معها أو تجاوزها. لكن الأجواء؛ أى فضاءات الحركة برمتها، انفتحت على الجديد، حتى أن الترجمة تكاد تصبح أكبر من رافد اعتيادى، ولهذا لا نستغرب أن تخرج علينا (الأديب) فى عام ١٩٥٣ ببيان يسميه صاحبه جورج لينز البلجيكى «بيان الشعر الحى»، وهو بيان يتناغم مع نزعات التجديد والتخطى، ولكنه مع الحياة بواقعيتها وتفاصيلها وتجاربها، كما أنه ينسجم مع الوعى الوجودى الذى ابتلع التيارات المختلفة بقدرات أصحابه المعبأة دائماً من أجل «قصيدة» خارجة على المصالح الصغيرة والشعارات والتحزبات. يقول لينز:

(١) القصيدة الأولى هى العيش. القصيدة الأولى هى أن نعرف أننا نعيش.

(٢) الشعر ضد التقاليد لأنه يتسامى دائماً إلى نظام جديد.

(٣) الشعر يزيح الستار ببطء أمام الإنسان أمام ثنائيات عزلته.

(٤) الشعر يقدر أن يجمع بين العصور والسرعات والحواس.

(٥) الشعر بطبيعته غامض، فهو لغز.

(٦) ويل للذين يقصرون الشعر على قياساتنا اليومية وحدها وعلى وظيفة اجتماعية واحدة.

(٧) التصدق بالشعر حرام.(٨٠)

* لكن قراءة عزيز السيد جاسم المبكرة (١٩٦٤) ترى أن «الشاعر العربى لم يهضم أساطيره الخاصة، ولم يتوصل عبر إدراكاته المترسمة إلى فهم جذورها وارتباطاتها العالمية» ص٤٨ من دراسات نقدية. ويرى فى الرد على السياب: «أن الأسطورة تحمل محتوى تاريخيا لايمكن زحزحته»، ص٤٩.

ومثل هذه البيانات لم تكن تغيب عن تجريبيي الحداثة الشعرية؛ فإذ تشتد الخشية من انحسار التجربة فلابد من مخارج وتجاوزات. وبينما تختفي الأسماء الكثيرة ـ كما تتوقع نازك الملائكة ـ فإن ثمة مثابرة ليست اعتيادية لدى الآخرين لتجاوز الحدود والضفاف. وإذ يمضى الرواد؛ السياب والبياتي وعبدالصبور والحيدرى والآخرون، في اتجاهات متباينة داخل التجديد وإنجازات التحديث؛ فإن أدونيس يتجه نحو قصيدة النثر قبل انغماسه الصوفى فيجد فيها إمكانات التمرد الأوسع التي يقرأها في رامبو وبودلير وملارميه عند كتابات تمتد بين ماكس جاكوب وبيار ريفردى وآخرين.

لكن هذا الافتتان بقصيدة النثر لا يبدو مقطوعاً عن استباقية جبران خليل جبران التي تنبه إليها محمد جمال باروت في قراءة مستفيضة؛ هذه الاستباقية لا تتحقق عند جبران من خلال نصه النقدى حسب، بل تتأكد في نصه «الصوفى»، ذلك النص الذى تتجاذبه (قربانية) المهمة وطقوسية الأداء، إيقاعات المتسامين الأمريكان وجاذبية (النبى) المخلص الذى يأتى ومعه القدرة على استنهاض (قوة الابتكار) لدى العربى بعد ما راود النعاس الأمة، كما يقول فـ: «نامت وبنومها تحول الشعراء إلى ناظمين. والفلاسفة إلى كلاميين والأطباء إلى دجالين، والفلكيون إلى منجمين». وهكذا جاء نبيه في هذا العالم بكشوفاته ورؤاه التى يتأملها أدونيس فتؤكد لديه مهمته النهضوية ومداه الشعرى منذ أن وجد جبران النبوءة والرؤيا مشرقية، ومنذ أن تأمل أوضاع التخلف، فكتب في «النهضة»، كما كتب في ما يحتم عليه ابتكار الجديد.

وما بدا في انحسار عند آخرين غير أدونيس، اشتعل في الحياة ثانية عندما استعاد أبو شقرا والماغوط الدعوة التصويرية مرة أخرى. ويجىء الحاج في (لن) ليعيد صياغة التنظير الغربى الأدونيسى لقصيدة النثر، قائلاً إنه لم يزل جديداً، صاداً أولئك الذين يهرفون بجهل، يقول في تقديمه: «لن ينقضى على معرفتنا الجدية بقصيدة النثر عامان»، لكن القصيدة تواجه المدعين بمعرفتها: «وهم على جهل تام بها وإساءة إليها»، كما أنه يواجه دعاة الثبات والسكون: «إن معارضة التقدم عند المحافظين ردة فعل المطمئن إلى الشئ الجاهز، والمرتعب من الشئ المجهول المصير». لكن هذه المعارضة خلفها «إنسان عربى غالب»، وهو المطمئن. ولذلك «يرفض النهضة والتحرر النفسى والفكرى من الاهتراء والعفن». أما المغلوب فهو «إنسان عربى أقلية يرفض الرجعة والخمول والتعصب الدينى والعنصرى». ولا يأتى أنسى الحاج بمقترحات خلاص، فسابقوه السابقون مجانين ومتصوفة وقديسون يعون لاجدوى «الخلاص» العابث، فأما الاختناق في الواقع أو الجنون، و هو مع هذا الخيار: «بالجنون ينتصر المتمرد ويفسح المجال لعيونه كى يسمع»، داخل هذا الإطار يعيد أنسى الحاج تخطيط قصيدة الجنون. فهى، أى قصيدة النثر ، بحاجة إلى التماسك أكثر من غيرها، كما أنها تنتفض على الصرامة والقيد، وقانونها حر، وهى عالم مغلق، ولا غاية زمنية لها، كما أنها اقتصاد في التعبير، أما علاقتها بيانها وبالملقى فتتلخص بما يأتى:

- لا الشعر وإنما هى الشاعر.
- وهذا الشاعر هو الحر المطلق، العراف.
- القصيدة هى لغة في سلم طموحه، لكنها ليست النهاية.
- القصيدة لا تعطى نفسها بسهولة، ولهذا فالتأثير الذى تبحث عنه ينتظرك عندما تكتمل فيك القصيدة.
- أما علاقتها برامبو، فهى مجنونة مثله (حيث نقول رامبو نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر بنت هذه العائلة)[٨١].

وتتموضع مقدمة أنسى الحاج بين أدونيس ومرجعيات القصيدة عند إدجار آلان بو، وبودلير ورامبو، ومن المحدثين سوزان بيرنار في (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا). وفي تقديمه للشعر العربى يستعيد أدونيس ما قاله في العدد الرابع من مجلة (شعر) عام ١٩٦٠: فهى قصيدة النثر استجابة لـ «إيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة» وهى تتضمن ثنائية البناء

والهدم «لأنها وليدة التمرد» كما أنها «تخلق بشكلها الذى تريده». وهى تتجه فى الإشارة لا الإفصاح إلى أن تكون كلية لكى «تصبح لحظة كونية». ولهذا فهى «كيمياء شعورية». وعلى الرغم من أن فضاءات الحياة شهدت ازدهاراً فى الفنون والترجمة والتأليف واستقراء الموروث وتفكيك بعض ما خفى أو ما شاع منه؛ فإن انتماءات أدونيس المعلنة لمصادره المباشرة تكاد تلتقى مع بيرنار، وهى ما لا يتستر عليه أدونيس أو أنسى الحاج، تقول بيرنار [٨٢]:

١ ـ إن قصيدة النثر تحتوى على مبدأ فوضوى وهدام لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض، وأحياناً على القوانين المعتادة للغة (ص ٢٠)

٢ ـ يطمح الشاعر أن يصبح «المكتشف الغريب لمناطق محرمة ومجهولة». (ص ٢١)

٣ ـ قصيدة النثر تفترض إرادة واعية للانتظام فى قصيدة وينبغى أن تكون وحدة عضوية مستقلة.

٤ ـ عمل القرن الثامن عشر وبيطء عبر محاولات عديدة لاكتساب المبادئ الأساس لقصيدة النثر، الحصر والإيجاز وشدة التأثير والوحدة العضوية (ص ٢٨)

٥ ـ وفى الإشارة الى الترجمة والتى يخصها أنسى الحاج بالإشارة فى (لن) أيضا ـ ص ١٦: «توضح الترجمة أن القافية والوزن هما ليسا كل شئ فى القصيدة». (ص ٣٤).

٦ ـ المقلدون لشاتوبريان: سيستعيرون الإطار السهل للترجمة الحرة لكى ينقلوا فى النثر تراكيب وإيقاعات قادرة على منافسة أشكال وإيقاعات الشعر الإسكندرى بانتصار. (ص ٤٣)

٧ ـ بيرتران هو «مع نيرفال وبودلير مبشر لـ «الكيمياء الغنائية» (ص ٤٨).

(٨) بودلير يقول: «ألقيت بالشعر السامى إلى كلاب النثر السوداء» (ص ٥٥)

٩ ـ الشعر «يحاول العثور ثانية على معنى الوجود الدفين عن طريق إقامة الاتصال بالقوى الغامضة للإنسان واللغة، بعيداً عن أى مسعى عقلانى».

١٠ ـ كان «نيرفال» أول من حاول الذهاب إلى ما وراء العالم المرئى واقتحام تلك الأبواب الصوفية التى تفصلنا عن المجهول (ص ٨٥).

١١ ـ يقول بودلير «إن المنظر الروحى للشاعر بكل تناقضاته وتنافراته وفرضياته المتضادة سوف يظهر لنا بمناظر مجزأة وتحت ملامح ليست تكميلية فحسب؛ وإنما متناقضة فى الغالب» (ص ٧٧).

١٢ ـ تقول بيرنار إن نص بودلير «يدهشنى بإيقاعه الخاص جداً، وانطلاقته المفاجئة، اللاهثة القريبة بعض الشئ من أسلوب المذكرات الخاصة أكثر من أسلوب قصائد النثر».

١٣ ـ إنه رامبو الذى «جعل من الشعر الحديث محاولة ميتافيزيقية أكثر من كونه شكلاً فنيا» (ص ٩٣)

١٤ ـ فى شخصية رامبو «الفوضى المدمرة» مع الانتظام.

١٥ ـ يطلب رامبو «من الشاعر أن يصبح رائيا» (ص٩٤).

١٦ ـ على الشاعر ـ بالنسبة إلى رامبو ـ «أن يبذل جهداً لغويا واعيا من جانبه، عليه أن يرد إلى الكلمات سلطتها وقوتها الدالة وأن يجد لغة تلخص كل شئ؛ العطور والأصوات والألوان» (ص ٩٥)

١٧ ـ تتساءل بيرنار: «هل توصل رامبو حقاً إلى المجهول؟! وهل الرؤى التى يلمح إليها فى بعض نصوص (الإشراقات وكيمياء الكلمة) هى شئ آخر غير رؤى يثيرها الكحول والحشيشة؟!» (ص ٩٦)

ويمكن أن ينضاف تساؤل مشابه، عما إذا كان ما ينطبق على رامبو يصدق على كوليردج؟ وهل إن الاثنين

يأتيان بالخيال على أنه قرين ما يقصده المتصوفة؟ فكلاهما يسعى إلى إطلاق اللغة ثانية، ومنحها طاقة الرقى فى إسراء متجاوز. وعندما تخص ما يعينه مالارميه باللغة تقول بيرنار:

١ ـ إنه يطمح إلى «مطلق اللغة» (ص ١٠٤)

٢ ـ إنه يسعى إلى إعطاء النثر قوة إيحائية، وقوة رقية تقريبا (ص ١٠٤).

وربما تبدو قصيدة النثر تجسيراً بين الدعوة الأولى لتقريب لغة الشعر من لغة الحديث والكلام والنثر؛ إلا أنها اكتمال النثر فى داخله الشعرى، ارتقاء آخر بالنثر من داخله وليس عبر مسعى اقتراب؛ ولهذا يبقى رهين اللحظة النبوئية، لحظة الإشراق والكشف وليس الافتعال والتعالم، وبدت التجربة هشة عند غير المجانين والأولياء والقديسين والمتصوفة، تمرينا فى النثر والشعر لاغير.

ومهما يكن، فإن المفاهيم التى ترد عند بيرنار تشتمل على ترجيعات قصيدة النثر فى ظهورها العربى عند أدونيس كما يثبت محمد جمال باروت مستنداً إلى أدونيس نفسه، وكما يؤكده محمد قوبعة فى سلسلة من المقارنات بخصوص أسبقية التجربة والوحدة العضوية والمجانية والتنغيم الفاجنرى متابعاً اقتباسات أخرى عن فرارين وغيره[٨٣]، أو عند أنسى الحاج كما يوضح أنسى الحاج ويشفعه محمد ديب بالاستشهادات، بخصوص المواصفات الأساس والاقتباسات المأخوذة عن بيرنار. عدا أن الحاج يموضع القصيدة تمرداً ومناكدة بين غالب ومغلوب، بعد ما كان أدونيس أكثر انحيازاً لحركية أوسع بين سلطتى الكلام الآمر والمأمور، الثابت والمتحرك. غير أن هذا الترجيع ليس إغارة مادام مشفوعا بالإحالة والتنصيص أو التأويل أو الاقتباس، ومادام الشاعر أو الناقد ـ الشاعر يعيه معترفا به واعيا بلزومه وضروراته، أما جدوى هذه الإفادة فلا تتحقق إلا فى القدرة على احتواء المفهوم وسياقاته، من ثم استعادته فى مهاده الجديد، ولا بأس فى تمكينه من أصول مماثلة داخل الثقافة العربية، كما يفعل أدونيس كلما استحضر مواقف النفرى، بما يضمن لقصيدة النثر الانتماء والنمو فى آن.

ويمكن أن تصد نازك الملائكة مثل هذه المحاولة فى المجلة الغربية باللسان العربى كما تسمى مجلة (شعر)، كما يمكن أن يتنادى المجربون للكتابة فى هذه القصيدة؛ إلا أن مآل ذلك ليس أسعد مما حل بالأسماء الكثيرة المشاركة فى مجرى التجديد والحداثة التى نشرت فى المجلات الرئيسية الصادرة طيلة الخمسينيات. لكن التفاوت جنسا بين التجديد والتحديث من جانب وبين قصيدة النثر بصفتها جنسا آخر من جانب آخر؛ يمكن أن ينتهى إلى أن مرجعيات ظاهرتى التجديد والحداثة فى الشعر تشتغل بفعالية شديدة واضحة داخل الوعى المؤثر فيه أو الذى يرى نفسه فيها، فى حين لم تزل قصيدة النثر بطبيعتها ذات فعل محدود، كما أنها شديدة الاقتران بطقسية السحر والتعاويذ بالارتقاء الصوفى ورؤيا العرافين، فهى ـ إذن ـ انتشال للنثر من نفسه باتجاه التطهير من أدران الكلمة ودنسها اليومى.

أما المرجعيات الكلية والغربية تحديداً، فالذهاب إليها يشتمل على الرغبة والحاجة والعزيمة والضعف فى وعى يستيقظ ويتشكل مأسوراً بماضيه القوى الملتبس المتناقض ومتطلعاً إلى غيره راغبا فيه وصاداً عنه، مزيجا من الانفعالات والتحليقات والمكابدات والنوايا والجرى والتماس المنطق واستحضار الغيب: إذ إن الحج نحو الآخر والإسراء فى محرابه أو التحليق فى فضاءاته أو الانحدار نحوه بين عوالمه ومتاهاته أو توخى المسلك بتجربته، هو فى النتيجة انكشافات الذات أمام نفسها فى مسعاها الأولى فى التكوين أو الإفصاح مستقلة عن المراجع فى جدلية أخرى هى «توترات العلاقة والتأثير»، ولكن فى سياقات أوسع من عقدة الأبوة التى استطلعها بلوم[٨٤]. إذ إن هذه السياقات تحتوى أصلاً بذرة مواطنتها، حتى قبل أن تزهر بهذه الملامسات أو تتفاعل بها عبر التطعيم. إذ لربما (تقاتلت) القصيدة الحديثة مع مثيلاتها الغربيات، كما يقترح بلوم، ولربما استمدت حضورها من إخفاء قراءة الآخر أو الأخذ عنه، لكنها بهذا المهاد العربى، وبهذا السعى إلى معرفة ذاتها أولاً، كانت تلتمس الظهور، مستعينة بما يأتى، وبما يغيب، بما يعرف أو يزوغ عنها، فكانت صورة الشاعر الغريب أو الجواب هى المتصدرة حينذاك!!

الهوامش:

(١) تراجع: ترجمة منح خورى لـ «نظرة في النقد الأدبى» لإليوت، مجلة الأديب، مارس ١٩٥٥، ص٢٠ ـ ٢١، وكتب: إحسان عباس: فن الشعر، ١٩٥٥، وعبد الوهاب البياتى رائد الشعر العراقى الحديث: دراسة تحليليّة (دار بيروت، ١٩٥٥)، ولسهير القلماوى: النقد الأدبى، (دار المعرفة، القاهرة، ١٩٥٥)، وعزالدين إسماعيل: الأسس الجماليّة فى النقد العربى، ١٩٥٥، عبدالحميد يونس: الأسس الفنيّة للنقد الأدبى، (دار المعرفة، ١٩٥٨)، وروز غريب: النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى، ١٩٥٣، وأسعد رزوق: الأسطورة فى الشعر المعاصر: الشعراء التموزيّون، دار مجلة شعر، ١٩٥٩، شكرى عياد: البطل فى الأدب والأساطير (دار المعرفة، ١٩٥٩)، على الجندى: فن التشبيه (نهضة مصر، ١٩٥٢)، مصطفى ناصف: الصورة الأدبيّة (مكتبة مصر، ١٩٥٨)، وكتب ومقالات متفرّقة لجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال، ومحمد مندور وغيرهم، وتدخل كتابات نازك الملائكة فى جوهر حركة التجديد.

(٢) «السيالة» هو مصطلح بنيس فى الإشارة إلى تعريفات نازك الملائكة للشعر الحر مع التغاضى عن أصوله الغربيّة، يراجع: الشعر المعاصر، ص٣، من كتابه الموسّع: الشعر العربى: بنياته وإبدالاتها، (الدار البيضاء: توبقال، ١٩٩٠).

(٣) يستخدم محمد بنيس «شجرة نسب» بديلاً للسلالة، وأدرج المصطلحين معاً فى هذا الموضوع.

(٤) الأدب العربى المعاصر: أعمال مؤتمر روما (تشرين أول ١٩٦١)، منشورات أضواء، ص١٧١.

(٥) طبعة ١٩٩٢ (القاهرة: دار الفكر العربى)، ص١٩٣.

(٦) أعادت نشرها عن مجلة شعر (العدد ١١) جريدة النهار، الصفحة الأدبيّة، العدد (٧٢٣٠) (تموز، ١٩٥٩)، ثمّ فى زمن الشعر (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢).

(٧) أعمال مؤتمر روما، ص٢١٣ من تعقيب على المناقشين.

(٨) المصدر السابق؛ ص١٧٦ ـ ١٧٧.

(٩) أعمال مؤتمر روما، ص١٧٣.

(١٠) يقدّم محمد جمال باروت مراجعة متقصّية لموضوع مجلة شعر فى الحداثة الأولى من جبران إلى مجلة شعر، ملف المعرفة، جزءان، ص١٢٠ ـ ١٧٧، ٧٢ ـ ١٢٢ سنة ١٩٨٥، ثمّ فى كتاب الحداثة الأولى من إصدارات اتحاد كتاب الإمارات (دبى ١٩٩١).

(١١) أوراق مؤتمر روما، ص١٨٤.

(١٢) كان س. موريه يعرض لمجموعة من التسميات فى كتابه: الشعر العربى الحديث (القاهرة: دار الفكر ١٩٨٦)، ص٤٧٨، منها «الشعر المرسل ـ الحر» لأبى شادى (حيث يتم مزج بحور متشابهة فى أبيات خالية من القافية وبأنماط تفعيلات مختلفة)، و«الشعر المطلق» لشيبوب بمعنى النظم الحر لدى أبى شادى، و«المنثور» عند الريحانى، أو «الطلق» و«المطلق» عند رئيف خورى الذى يذكره أنور الجندى كـ «منسرح»، وهو غير «الحر» الذى يذكره أحمد مطلوب فى الإشارة إلى قصيدة (ب. ن) العراقى بعنوان (بعد موتى) فى جريدة العراق (١٩٢١). ويراجع: الشعر المعاصر لنازك الملائكة، ص١٥. وتختلف هذه التسميات عما يسمّيه ألبير أديب وأنسى الحاج بالقصيدة الطلقة. وكان ناظم توفيق من العراق قد استخدم تعبير الشعر المنطلق فى الإشارة إلى ديوان البياتى (أباريق مهشمة)؛ الأديب، العدد٩، ١٩٥٤، ص٦٤. ويشتمل ردّ مجلة شعر (العدد ٢٢ ربيع ١٩٦٢)، ص١٢٨ ـ ١٣٢) على التمييز بين (شعر الوزن) و(الشعر الحر الخالى من الوزن والقافية المحافظ على نسق البيت) و(قصيدة النثر)؛ ومثله ما يظهر لدى الخال فى مناقشة مماثلة (شعر ٢٤، خريف ١٩٦٢) ص١٤٧. ويراجع بهذا الصدد، الحداثة الأولى، ص ٢٥٨، بشأن تعريفات الرواد بالشعر الحر.

(١٣) (قصيدة النثر)، قضايا الشعر المعاصر (بيروت: دار العلم للملايين، عن ط١، ط٨، ١٩٨٩)، ص٢١٧، وكذلك ٢١٦ بالتتابع، والتعليق فى معرض كتابة جبرا إبراهيم جبرا عن قصائد توفيق صائغ.

(١٤) عن النهار، مجلة الأديب، كانون الثانى، ع١٢، لسنة ١٩٥٧، ص٧٢ ـ ٧٣ فى معرض الحديث عن مجموعة ألبير أديب (لمن).

(١٥) عبدالوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث (بيروت: دار بيروت، ١٩٥٥)، ص٨.

(١٦) المصدر السابق، ص٢٨.

(١٧) الشعر العربى الحديث، ص٣٠٤ ـ ٣٠٧.

(١٨) الشعر العربى، ج٣، ص٣٠ وص١٢ فى الإشارة إلى السيّاب، وص٣٢ هامش ٦٩ فى الإحالة على (الحداثة فى الشعر) ليوسف الخال. ويراجع أيضا كمال خير بك: حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر (ط١، بيروت: المشرق، ١٩٨٢) ولطفى اليوسفى: كتاب المتاهات والتلاشى فى النقد والشعر (تونس: دار سيراس، ١٩٩٢) ص٢١ ـ ٧٨.

(١٩) قضايا الشعر المعاصر، ص١٧.

(٢٠) عبدالوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث، ص٨.

(٢١) الحداثة الأولى، ص١٨٥ ـ ١٨٦، ص١٩٠ ـ ١٩٥.

(٢٢) أعمال مؤتمر روما، ص١٧٨.

(٢٣) قضايا الشعر المعاصر، ص١٤٢.

(٢٤) كان جبرا إبراهيم جبرا قد ترجم ما يخصّ الأسطورة من كتاب جيمز فريزر: الغصن الذهبى (بيروت ١٩٥٧) بينما اشتمل كتاب إحسان عباس: فن الشعر إيضاحات عديدة بشأن الأسطورة وظهورها فى الشعر الحديث. يراجع أيضا ما كتبه محمّد لطفى اليوسفى فى كتاب المتاهات والتلاشى فى النقد والشعر (ص٩٦ ـ ٩٨)، وتأملاته الحصيفة فى الأدب والغرابة لكيليطو.

(٢٥) الأديب، أغسطس (١٩٥٧).

(٢٦) أدونيس: زمن الشعر، ص٢١٤، وكذلك بنيس: الشعر المعاصر، ج٣، ص٨٧ ـ ٩٨.

(٢٧) جريدة الأهالى الجديدة البغدادية، ثم احتواهما كتاب عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية فى الأدب الحديث، (بغداد: مطبعة الإدارة المحلية ١٩٧٠؛ الهيئة المصرية العامة، طبعة جديدة، ١٩٩٥.

(٢٨) ص٣ ـ د

(٢٩) فن الشعر، ص٤٦، ٥٩، ٦١، ٧٦، ٨٠، ١٢٦، ١٤٧، ١٥٣، ١٥٥، ٥٦.

(٣٠) النقد الأدبى، ص٨٩ وما بعدها.

(٣١) المصدر السابق، ص٣١ ـ ٣٢.

(٣٢) عبدالوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث، ص٨، و(الحديث) يأتى بمعنى (الكلام) و(النثر).

(٣٣) الحرية والطوفان، ص١٣٢.

(٣٤) قضايا الشعر المعاصر، ص١٧، ص٩٨.

(٣٥) (حول منير النقد)، الآداب، ع٥، س٧، ١٩٥٩، ص٥٧ ـ ٥٩.

(٣٦) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٦. وكان قبلهما إحسان عباس يتحرّج من إظهار صوته فى النقد (إنّى تعصبت للشعر لا للشاعر) يقول فى كتابه عن البياتى، ص٣ ـ ٤.

(٣٧) المصدر السابق، ص٢٣٦ ـ ٢٣٧.

(٣٨) «أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال» فى الحرية والطوفان، ص٣٢.

(٣٩) فن الشعر، ص٩٨.

(٤٠) كتابها المذكور ص٥٤ ـ ٥٦. وتجدر الإشارة إلى أن عزيز السيد جاسم فى مقالته عام ١٩٦٤ عن ارتجاج القيم عند إليوت يرى فى «هروب إليوت من المشاعر» مجرد هروب منطقى، «كوجيتو غامض» لأن «الكلمات وحدها التى تهرب من الفم الإنسانى دون أن تعود». أعيد نشرها فى دراسات نقدية فى الأدب الحديث (الهيئة المصرية ١٩٩٥)، ص٢٥٨.

(٤١) الحرية والطوفان، ص٦٩.

(٤٢) قضايا الشعر المعاصر، ص٣٠٨ ـ ٣١٢، ٣١٣ ـ ٣١٤.

(٤٣) فن الشعر، ص٧٧، ٨٠ ـ ٨٣، وكذلك: عبدالوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث، ص١٣، ١٦.

(٤٤) يقدم ماهر شفيق فريد تفصيلات واسعة فى هذا الموضوع، يراجع مقاله: (أثر ت. س. إليوت فى الأدب العربى، مجلة فصول، ع٤، ١٩٨١، ص١٩٢ ـ ١٩٣.

(٤٥) الأدب العربى المعاصر، أعمال مؤتمر روما، ص ٨٩.

(٤٦) تراجع رسائل السياب، لاسيما رسالته إلى الخال فى ٤ أبريل، ١٩٥٨ ص ١٢٣، ١٣٢ ـ١٣٣، ١٣٠ من رسائل السياب جمعها وأعدها ماجد السامرائى. ط ٢ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٤).

(٤٧) عبدالوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث، ص ٢١، ٢٢.

(٤٨) المصدر السابق، ص ٩ وقضية الشعر الجديد، ص ١٥ ـ ١٧.

(٤٩) عبدالوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث، ص ٢٥.

(٥٠) الشعر العربى الحديث، ج ٣، الشعر المعاصر، ص ٨١.

(٥١) أعمال مؤتمر روما، ص ١٧٧ ـ ١٧٩.

(٥٢) الآداب، ع ع، س ٧ (١٩٥٩)، ص ٦. وتضيف فى تبيان ذلك، قضايا الشعر المعاصر ص ١٧٨ ـ ١٧٩) فى تمييز المخطئين من المعاصرين: (إنهم ظنوا أن البحور الشعرّية تصبح فى الشعر الحر متجاوبة مع تشكيلاتها جميعاً بحيث يصحّ المزج بينها. وكذلك فسّروا (الحرية) فى هذا الشعر الجديد، وكذلك خرجوا على الأذن العربية فكان لابّد للقراء المتذوقين أن ينصرفوا عن قراءة هذا الشعر).

(٥٣) مقدمة شظايا ورماد، ١٩٤٩، الديوان، ج٢، ط٢ (طبعة دار العودة).

(٥٤) يراجع فى الموضوع، بنيس، ج٣، ص ـ ٢١، هامش ٤٥.

(٥٥) مقدمة للشعر العربى بيروت: دار العودة، (١٩٧١) ط ـ ٤، ١٩٨٤، ص ١٣٢، ٤٧، ١٢٦. وفن الشعر لإحسان عباس: ص ٤٠، ٢٠٠.

(٥٦) (تجربة الحداثة فى مجلة شعر ...) الكفاح العربى، عدد (٣٠١) تاريخ ١٦/٤/١٩٨٤، ص ٥١.

(٥٧) مجلة شعر العدد ٧ ـــ ٨، صيف ١٩٥٨.

(٥٨) الأسطورة فى الشعر المعاصر: الشعراء التموزيون، بيروت: مجلة شعر، ١٩٥٩ وكذلك، مراجعة: ت. س، إليوت: مختارات شعرية، شعر، جانفى، ١٩٥٩ ـ ٩٠ ـ ٩١. أما باروت فيراجع كتابه، ص ١١٦.

(٥٩) المنارة والبئر والله، مجلة شعر (العدد ٧ ـ ٨ صيف ١٩٥٨)، ص٥٧.

(٦٠) محمد جميل باروت، هامش ص ١١٥.

(٦١) المصدر السابق، ص ١١٨.

(٦٢) الأديب، العدد ١٢، ١٩٥٣، ص ٣ ـ ٩. وكذلك رسالة السياب إلى سهيل إدريس فى ٢٥/٣/ ١٩٥٤. رسائل السيّاب، ص ١٠٥. أما مقالة كاظم جواد ضد البياتى فقد ظهرت فى مجلة الآداب، ع، ١٩٥٤، ص ٣٣ ـ ٣٦.

(٦٣) (بين عبد الوهاب البياتى و ت. س. اليوت) الأديب، مارس ١٩٩٥، العدد ٣، ص ٢٢ ـ ٢٣. وكذلك ص ٢٤ من كتابه عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث، ١٩٥٥.

(٦٤) أعمال مؤتمر روما، ص ٢٠٨ ـ ٢٠٧ بالنسبة إلى الإشارة التالية.

(٦٥) مجلة شعر (عدد ٣، السنة الأولى، ١٩٥٧) ص ١٠٩ ـ ١١٥.

(٦٦) محمد جمال باروت، ص٦٨.

(٦٧) محمد جمال باروت، ص ٦٨.

(٦٨) مثل مقالة رينه جشى فى مجلة شعر، عدد ٤، خريف ١٩٥٧، ص ٩٠، وفؤاد رفقة (مجلة شعر ١٣، كانون الثانى ١٩٦٠، ص ١١٤) حول عناصر القصيدة الحديثة.

(٦٩) مجلة شعر، عدد ١٩، صيف ١٩٦١، ص ـ ٩.

(٧٠) **الحرّية والطوفان**، دار مجلة شعر، ١٩٦٠.

(٧١) أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال، **الحرية والطوفان**، ص ١٣٦.

(٧٢) **أعمال مؤتمر روما**، ص ٧١.

(٧٣) هذا التاريخ يورده كمال خير بك على أنه محاضرة الخال: **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر** (ط ١، بيروت: المشرق، ١٩٨٢) ص ٦٣، ويقول بنيس (إن الخال يحدده بنهاية ١٩٥٦)، ص ١٢ ـ ١٣ هامش ٢٤، ٢٧.

(٧٤) وردت مداخلة ستيفان سبندر في **أعمال مؤتمر روما**، ص ١٩٢ ـ ١٩٤.

(٧٥) محمد بنيس، **الشعر المعاصر**، ص ٣٨، ٨٤، ٩٧.

(٧٦) Harold Bloom, **The Anxiety of Influence** oxf, u. p. 1966

(٧٧) يراجع في مفهوم الخيال لدى ابن عربي ومقارنته بالنظرة الرومانسية، جابر عصفور: **الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** (الدار البيضاء: المركز الثقافي، ١٩٩٢) ص ٤٨ ـ ٥١.

(٧٨) **الشعرية العربية**، ص ٨٦ ـ ٨٧ تلاحظ ضرورة قراءة بنيس وملاحظته في أن (العبور إلى الرمزية الفرنسية لم يكن مباشرا لأن سعيد عقل كان قبله منشغلا في بناء شعر رمزي)، ص ٤٢.

(٧٩) **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ص ٤٤، ٥٥، ١١٤.

(٨٠) مجلة **الأديب**، العدد (٩)، ص ١٢.

(٨١) عن خريف ١٩٦٠. (لن) (بيروت: المؤسسة الجامعيّة، ط ٢، ١٩٨٢).

(٨٢) تستخدم ترجمة زهير مغامس للكتاب الصادر عن دار المأمون ببغداد ١٩٩٣، ويراجع أيضا كاظم جهاد: **أدونيس منتحلا** (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق ١٩٩١) كتسبيب آخر ولقصد مغاير.

(٨٣) يشير قويعة إلى جملة ـ فرارين عن قصيدة النثر وهي تخلق شكلها الذي تريده كالنهر الذي خلف مجراه)، ويجرى مقارنات عدة مع برنار. يراجع مقاله في **علامات**، يونيو ١٩٩٤، (جماعة مجلة الشعر وقصيدة النثر الفرنسية)، ١٠٦ ـ ١٠٧، و ١٠٨ ـ ١١٢.

وكذلك محمد ديب في تأكيد ما جرى الذهاب إليه في أن الوعي بالخطاب الصوفي لدى أدونيس لاحق، لا سابق، ويقترن بـ (مواقف) لا بـ (شعر). يراجع مقاله (الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد العربي)، **علامات**، ج١٢، يونيو ١٩٩٤، ص ١٦٢.

(٨٤) يراجع بلوم في **Poetry and Repression** الصادر عن (: N. H. Yale,Up, 1976)، ص ٢٦ ـ ٢٧.



المثاقفة الإليوتية

خلدون الشمعة*

لعله ليس من قبيل المبالغة القول إن أهمية الدور الذى لعبه «إليوت» T.S. Eliot الشاعر والناقد معاً، فى تجربة الشعر العربى الحديث، إنما تتجلى فى كونه يمثل جزءاً مركزياً من عملية مثاقفة acculturation قصدية وشاملة.

والمقصود بالمثاقفة استحواذ فرد أو جماعة على خصائص حضارية من خلال الاتصال الثقافى المباشر والتفاعل الذى يعقبه.

وأما عناصرها فتشتمل على القيم والتقنيات والاستراتيجيات النصية والتعديلات التى تطرأ عليها، عندما توضع فى سياق تجربة حضارية مغايرة. وبعبارة أخرى، فإن تأثير إليوت على الشعر العربى الحديث، كما أصبح مسلماً به لدى الباحثين والنقاد المعاصرين، يكاد يكون جوهرياً وحاسماً إلى الحد الذى يمكن معه رصد ملامحه وخصائصه التكوينية من حيث هو مثاقفة قصدية واعية لذاتها self- concious.

غير أن الإشكالية التى تتصل بدور المثاقفة الإليوتية، والتى نعتقد أنها لم تنل حظها من الفحص النقدى، تتصل بعملية تحقيب القصيدة الحديثة modern عموماً والحداثية modernistic تحديداً.

إذا كانت الخمسينيات والستينيات قد شهدت حقاً ثورة لا سابقة لها فى الشعر العربى، أسهمت فى صياغة تعريف جديد للقصيدة العربية الحديثة، فكيف تحقق ذلك فى تلك المرحلة بالذات؟

من الجلى، أن ذلك التعريف الذى أصبح شائعاً خلال العقدين الآنفى الذكر، كان حصيلة النظر فى القصيدة العربية الحداثية باعتبارها مشكلة اجتماعية وفلسفية وجمالية. وذلك لأن القصيدة نفسها، بدأت بفعل الاتصال بالأدب

* ناقد سورى يعيش فى لندن.

العالمي تخلق، آنذاك، نوعًا من الفراغ أو الفضاء الدلالي (السيمانتي) semantic vacuum الذي استوجب إعادة نظر نقدية، في ضوء علم دلالات الألفاظ وتطورها. وبالفعل كان النقاد، والشعراء النقاد العرب تخصيصاً، منهمكين في محاولات مضنية تستهدف التعريف والتصنيف، تؤرقهم ضغوط الباحثين الإيديولوجيين الماركسيين والقوميين حول وظيفة إيديولوجية واجتماعية للشعر، تقرن بينه بوصفه نمطاً مستمراً ومتواتراً perennial mode يمثل ديوان العرب، وبينه بوصفه نمطاً معرفياً حداثياً مغايراً ومتجاوزاً.

كما أن ذلك الفضاء الدلالي (السيمانتي) الذي استوعب المثاقفة الإليوتية القصدية، تزامن بدوره مع حركة الحداثة التي كان من أبرز خصائصها التي شهدتها الخمسينيات، على حد تعبير باحثة معاصرة:

> تحلل افتراضات تعود إلى عهود مضت، تتعلق بالشكل والأداء الشعري والمواقف التقليدية في الشعر. كما شهدت نضالاً طويلاً حقًا في الشعر العربي الحديث، لاجتياز حدود القيود المحلية والقومية نحو الفضاء العالمي للفن[١].

ويمكن تعليل بعض جوانب تلك المثاقفة بالإشارة إلى أن:

> الهياج السياسي الذي كان العامل الرئيسي في إطلاق التغيرات الأولى في الروح والمنهج والأداء والأسلوب والموضوع، في الشعر العربي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لم يعد قادراً على الاستمرار بنفسه كمؤثر رئيسي على الناحية الفنية في القصيدة. ذلك أن العوامل الأخرى كان لها أثرها بحيث إن جماع تجربة الفرد القومية والاجتماعية والثقافية والفنية هو الذي حقق التغيرات الهامة والخطيرة في الخمسينيات[٢].

وإذا كان هذا التقدير للمثاقفة يبدو مبالغًا فيه للوهلة الأولى، فإن مصطفى بدوي، الباحث في الشعر العربي الحديث، يؤكد أنها كانت مثاقفة إليوتية قصدية غير مبررة. فقد انكب الشعراء على دراسة إليوت في نهاية الأربعينيات والخمسينيات: «عندما كان قد بدأ يلوح قديماً Old- fashioned حلت محله أعمال جيل أودن وفيليب لاركن»[٣].

بل إن الإثارة التي كان ينطوي عليها اكتشاف العديد من الشعراء والنقاد العرب، في فترة الخمسينيات، لشعر إليوت بدت للقارئ المطلع على حد تعبير المصدر نفسه: «تتسم بشيء من السذاجة وضيق الأفق»[٤].

ويعلل بدوي رأيه بالإشارة إلى أن:

> قضية الواقعية الاشتراكية تقدم مثالاً آخر على ذلك، هذا على الرغم من أن الفجوة بين الطرفين هنا، هي نفسها تلك التي تفصل بين جيل الحرب الأهلية الإسبانية وجيل ما بعد الحرب[٥].

آية ذلك كله ـ دون أن نحمل الرأي أكثر مما يحتمل ـ أن المثاقفة الإليوتية التي شهدها الشعر العربي الحديث كانت تمثل نوعاً من التبعية الثقافية ذات الإيقاعات الموازية للتبعية الاستهلاكية، والتي تتغير على منوالها. غير أن هذا التقييم لا يفسر كيف استحالت المؤثرات الإليوتية، في ذلك الفضاء الدلالي الذي أصبحت فيه القصيدة قصداً حداثياً، عاملاً فاعلاً على مستوى المثاقفة الشاملة.

لماذا إليوت بالذات؟

وهل صحيح أن تلك القصدية كانت من النوع الذي يمكن وصفه بالجزافي arbitrary؟

وهل بإمكاننا الزعم أن الدور الذي لعبه إليوت في تكييف عملية النمو الداخلي في القصيدة العربية الحداثية لدى السياب والبياتي والملائكة وأدونيس ويوسف الخال وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وسعدي يوسف، على سبيل تعداد القلة لا الحصر، كانت حصيلة قصدية جزافية، هي أقرب إلى المصادفة العمياء منها إلى التعبير عن استجابة واعية أو غير واعية لبوادر في التحول على صعيد المتلقي؟ ولماذا استجاب هذا المتلقي لهذا النوع من الشعر بالذات، بهذا القدر من الاستجابة التي أسهمت في عملية التكييف الجذرية في الحساسية الشعرية، كما تبدو الصورة الآن، بعد مرور أكثر من ثلاثة عقود، ولم يستجب بالقدر نفسه على الأقل لشعر الواقعية الاشتراكية، على الرغم من ارتفاع وتيرة التنظير الإيديولوجي القومي في بعض الأحيان؟

الحال أن البعد المعرفى الأسطورى لدى إليوت لعب دوراً بارزاً فى إثارة الاهتمام بشعره. وقد ظهرت فى عام ١٩٥٧ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا للجزء الخاص بأدونيس من كتاب (الغصن الذهبى The Golden Bough) الذى اعترف إليوت بتأثيره عليه فى كتابة قصيدة «الأرض اليباب» [٦].

وكان العالم الأنثروبولوجى السير جيمس فريزر مؤلف (الغصن الذهبى) قد أبدى اهتماماً استثنائياً خاصاً بالديانات القديمة، وبآلهة وأساطير تموز وبعل وأدونيس فى سوريا الطبيعية، وبالأساطير والآلهة الإغريقية والرومانية التى اعتبرها من قبيل «شعر الدين»[٧]، وذلك حسب المعنى الشامل للمصطلح المتعلق بالأنماط البدائية التى تنطوى عليها ظاهرة التدين تحديداً.

وتجدر الإشارة، فى هذا السياق، إلى ما دعاه جبرا إبراهيم جبرا بـ «الحركة التموزية» فى الشعر العربى الحديث. فقد كان لهذه الحركة، التى أفادت بدورها من (الغصن الذهبى) ومن اهتماماته بأساطير الشرق الأدنى وآلهته القديمة، والتى ضمت كلاً من الشعراء خليل حاوى وأدونيس، وبدر شاكر السياب، وجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال - أثرها المميز فى تحقيق المثاقفة الإليوتية.

ويدرج نذير العظمة، فى دراسة حول «الحركة التموزية وأثر إليوت على بدر شاكر السياب»[٨]، أربعة مصادر رئيسية لهذه الحركة: الأول هو النقلة التى حدثت من الدين إلى القومية فى الحياة السياسية للمرحلة، وتحديداً إلى تراث ما قبل الإسلام الذى اعتبر جزءاً من تراث المنطقة. وقد سبق لبعض المنظرين أن لفتوا الأنظار إلى هذا المصدر الذى كان فى حكم المهمل[٩].

وهكذا أصبح العديد من الآلهة والإلهات كبعل، إله الخصب والقوة، وعشتار نظير أفروديت، وتموز نظير أدونيس فى الميثولوجيا اليونانية، وثيق الصلة بالجانب الروحى والثقافى فى النهضة العربية.

وقد أصبحت هذه الأجهزة الأسطورية، أو الميثولوجيات الشرق أوسطية، بالنسبة إلى الشعراء المحدثين، رموزاً أساسية للحياة والموت فى لغة وصور الشاعر الحديث.

وأما القصص الذى ينطوى على صلة مباشرة بالتراث المسيحى والعبرانى، فقد شكل المصدر الثانى من مصادر الحركة التموزية. وتفرع عن ذلك صورة المهدى، مسيح التراث الإسلامى، الذى سيعود ليملأ الأرض نوراً وعدلاً.

وأما المصدر الثالث، وهو يتصل بالاستراتيجيات النصية، أى بالإيديولوجيا وبالتقنية معاً، فتمثل فى الشعر الإنجليزى، خصوصا شعر ونقد تى. إس. إليوت واديث سيتويل.

وقد رأى الباحث أن هذه المصادر الثلاثة المتباينة: الميثولوجيا القديمة فى الشرق الأوسط، والشخصيات فى القصص التوراتى والإنجيلى والقرآنى، والشعر الإنجليزى، لم تلبث أن تحكمت بمسار تطور الشعر العربى الحديث عموماً، والحركة التموزية على وجه الخصوص.

غير أنى أزعم أن ما دعوته بالفضاء الدلالى الذى امتد بين فترتى الخمسينيات والستينيات، كان حصيلة لثلاثة عوامل متضافرة، هى:

أولاً: فقدان الدلالة أو القصد، على نحو تدريجى، من مصطلح القصيدة العربية، فى مرحلة جائشة من التحول والتغير والاستيعاب.

ثانياً: التفعيل الإدارى لعملية مثاقفة قصدية شاملة، استهدفت استكناه جوهر الحداثية modernism الأوروبية وتقنياتها، باسم التكيف الطوعى مع فكرة عالمية الأدب.

ثالثاً: بروز الفن الروائى فى الأدب العربى، المنمذج وفق عينات أوروبية، بروزاً سهّل تقبل فكرة عالمية الأدب وأدواته الإجرائية المحدثة، حتى فى ما يتصل بفن الشعر، ديوان العرب الأثير عبر العصور.

هذا الفضاء الدلالى فى مصطلح القصيدة العربية الحديثة، إذن، لم يكن مجالاً سجالياً ملأته عناصر المثاقفة الإليوتية القصدية وحدها، وإنما أتاح فى الوقت نفسه فرصة ظهور عمليات تأثر شعورى، على مستوى الحساسية، بالنمط الإليوتى، باعتباره يمثل مفهوماً حداثياً سائداً فى الأدب العالمى.

آية ذلك كله أن المثاقفة الإليوتية تحققت أيضًا، في بعض جوانبها على الأقل، على مستوى التناص الذى يعود اليوم مضطراً إلى مفاهيم التأثر وإعادة النظر. فهو يوجد بفعل وجود نخبة من المشاهير، والتداخل بين أعمال أفرادها، وكذلك عمليات إعادة بث هذه الأعمال(١٠).

وبعبارة أخرى، يمكن التذكير على مستوى آخر ـ يمت إلى الشعر بقرابة سلالية ـ هو الفكر، أن:

> نيتشه لم يقرأ كيركجارد، ولكن يمكن بلا شك قراءته وكأنه فعل ذلك. إلا أن تيارات تناصيّة أقوى كثيراً، وجدت بين شوبنهاور ونيتشه، وبين نيتشه وهيدجر، نظراً لأن ثمة تأثيراً واستمراراً وتعاقباً وانحساراً وإعادة نظر، وفعل قراءة قوياً بين أعمالهم(١١).

ولعل تيارات التناص التى تنتمى إلى التقليد الحداثى السائد فى الخطاب الشعرى العربى كانت تعتمد سمطاً مركزياً هو الأسطورة التى استخدمها إليوت، وفق نظريته فى المعادل الموضوعى. وتعليل ذلك يقدمه باحث عربى فى أواخر الخمسينيات، على النحو التالى:

> إن الشاعر المعاصر، السائر على النمط الإليوتى، والواقع تحت تأثير المناخ الإليوتى ـ عن وعى أو عن غير وعى ـ يرمى إلى سد الثغرة التى تفصل بين عالم الخراب، كما يراه، وبين العالم كما يريده ويتمناه أن يكون وكما يتصوره؛ إذ تسوده القيم والتقاليد التى يدعو إليها ويعتقد بأنها طريق الخلاص. أى أن الشاعر يصور لنا العالم الأرذل، ويغنى العالم الأفضل، عابراً من التصوير إلى الغناء على جسر الأسطورة والرمز(١٢).

وبالطبع، فإن التحول الذى تحقق، كما أسلفنا، فى فضاء دلالى يتصل بمفهوم الحداثة الشعرية نفسه، لم يكن مفاجئًا. ففى ما يتعلق باستخدام الأسطورة نفسه، لم يكن السياب، بصفته أحد أبرز رواد الشعر الحديث، كما يوضح ناقد معاصر، يشكل:

السابقة الشعرية الأولى فى استخدامه لأساطير العالم القديم فى شعرنا العربى الحديث، إنما كانت سابقته الشعرية هى كيفية التناول والتوظيف، وفى الطريقة الذكية لاختياره الرموز التى تضفى على التجربة الشعرية البعد الإنسانى المطلوب. وإن كانت من سابقة أخرى تذكر له فهى ريادته لتوظيفها فى حركة الشعر الحر التى مهد لها طريق هذا الاستخدام(١٣).

وهكذا، فإن صلة السياب برواد حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث، من أمثال: المازنى والعقاد وإلياس أبى شبكة وأحمد زكى أبى شادى وعلى محمود طه، الذين كان يقرأ لهم، يمكن تبينها بوضوح: فى «المنهج الأسطورى فى شعرهم»(١٤).

كما يمكن التعرف على نظرة السياب إلى أبى شبكة فى مقدمة مجموعته المبكرة: (أساطير). وأما رأيه فى أبى شبكة وأحمد زكى أبى شادى وعلى محمود طه، فقد تطرق إليه فى مقالته: «الالتزام واللاالتزام فى الأدب العربى الحديث» التى ألقاها فى مؤتمر روما المنعقد فى تشرين الأول سنة ١٩٦١(١٥).

وقد كان لريادة هؤلاء الشعراء فى استخدام الإشارات الأسطورية Allusions (١٦) الإغريقية والرومانية والدينية، دورها المباشر فى:

> بحث السياب عن بدائلها الشرقية أو إكسابها ـ إن تعذر ذلك ـ الوشاح الشرقى فى ضمها إلى إشارات الرموز الأكدية والكنعانية فى مرحلته التى سميت بالتموزية(١٧).

غير أنه ليس من المبالغة القول بأن إشاعة هذا الاستخدام للإشارات الأسطورية التى اعتمدت تقنيات القناع Persona، والتى أدخلت بدورها لعبة الأصوات والأداء الحوارى إلى القصيدة العربية الحديثة عمومًا، ربما كانت نتيجة من نتائج المثاقفة الإليوتية، بقدر ما كانت سببًا من أسبابها. وإذا كان صحيحًا حصر مصادر شعر السياب، فى ستة مصادر أساسية كما أسلفنا، ونعنى بها كتاب (الغصن

الذهبي)، وأساطير العالم القديم، والكتاب المقدس، والتجربة الإليوتية، والتجربة السيتويلية (نسبة إلى إديث سيتويل) فإن من الصحيح أيضاً أن معظم هذه المصادر وجد طريقه إلى القصيدة العربية الحديثة، عبر القراءات المتعددة لإليوت، المترجم إلى العربية، وعلى نحو مباشر أيضاً.

وأما السبب الذي يمكن أن يفسر إقبال الجيل الشعري المؤسس للحداثة العربية على هذا المصدر بالتحديد، فيعزوه السياب إلى أن الشعراء الذين ينتمون إليه:

رأوا كيف استطاع شاعر غربي أن يفيد من رموزهم كرمز تموز وأوزيريس، فنبههم إلى أمر كانوا عنه غافلين[١٨].

ولهذا، فهو يشير إلى ما كان لقصيدة «الأرض اليباب» تحديداً من «أثر كبير على الشعر الملتزم في الأدب العربي الحديث، الشيوعي وغير الشيوعي، الرديء منه والجيد على السواء»[١٩].

إلا أن أحد الباحثين العرب يرى في تلك الشهادة «تعميماً قسرياً شمولياً»[٢٠]. وهذه الملاحظة، في رأيي، تغفل منحيين مهمين في المثاقفة الإليوتية:

الأول يتعلق بتقنية الإشارة والقناع Allusion، الآنفة الذكر، التي تعتبر إحدى أهم آليات (ميكانيزمات) الحداثة عموماً، والتي تنضوي على عملية استدعاء أو استحضار أو استرجاع، تستهدف إشراك القارئ في تجربة الشاعر الشخصية من جهة، وفي المحمول المعرفي الذي تستحوذ عليه الإشارة أو القناع من جهة أخرى. ولعل استخدامات البياتي الكثيرة لهذه التقنية التي تجلت في «الأرض اليباب» وفي قصائد إليوت الأخرى، تمثل تنويعا آخر عليها قد يتسم بشيء من المغايرة، إلا أنه يذكرنا بالمثاقفة الإليوتية في إطارها المعرفي الشامل[٢١].

فالقناع، كما يعرفه البياتي:

هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرداً من ذاتيته؛ أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها[٢٢].

وأما المنحى الثاني، وهو المتعلق بإنشاء علاقة جديدة بين النص والهامش، ونعني به تجربة إضافة الهوامش والإحالات التاريخية والمكانية في آخر القصيدة، والتي تنهض عليها علامات تناص ثرية وذات طبيعة دلالية تعددية، فإن من الضروري أن نذكّر بأنها تمثل تجربة لم تكن مألوفة، إذا لم نقل مستنكرة في الشعر العربي، حسب التقاليد المؤسسية المعروفة.

كما أن من الضروري اعتبارها حصيلة منطقية للأهمية الاستثنائية التي تصل حد المغالاة أحياناً، والتي أولاها الشعر العربي الحديث لتقنية الإشارة والقناع. وهكذا أصبح الهامش، في وقت لاحق، جزءاً بنيوياً مكملاً لعمليات القراءة النصيّة والتأويل hermenutics والفحص النقدي للقصيدة العربية المعاصرة عموماً، تماماً كما هو الشأن في قراءات الشعر الإليوتي الذي اعتبره بعض النقاد الحداثيين الغربيين مثقلاً بالهوامش التفسيرية، وخاصة في «الأرض اليباب».

١ ـ المثاقفة السلبية:

وبالمقابل يمكن، في سياق رصد المؤثرات الإليوتية، سبْر ما سأدعوه بـ «المثاقفة السلبية» أو «المثاقفة الأخرى». فقد كانت هناك ردود أفعال قصدية واعية، استهدفت مجابهة المؤثرات الإليوتية، وبخاصة «الأرض اليباب»، كما نرى في هذا المثال الشعري المبكر الذي يقدم فيه البياتي قصيدة من نوع الباروديا parody المصغرة؛ أي المحاكاة التهكمية الساخرة التي تعود إلى عام ١٩٥٨:

إلى ت. س. إليوت

لا شاعر آفاق
لا عشاق
لا شهداء
لا قطرة ماء
لا طاحونة
في هذي الأرض الملعونة

أرض الدينونة
أرض الصلوات الخرساء
أرض الأموات
الغرباء
الأشرار
فتعال ، تعال !
حيث الأسمال
حيث الشعراء ،
الشهداء
الأحياء
فى مدن الفقراء الكبرى
فى المجرى
فى الأعماق
يحترقون
ينتظرون
فى الساحات الملتهبة
بعيون مكتئبة
تعال ، تعال !
فهناك رجال
ينتظرون
يحترقون
ليضيئوا المدن الأرضية
ليغنوا الحرية[٢٣].

والحال أن هذه القصيدة من ديوان (عشرون قصيدة من برلين) ، تثير فى الأذهان أجواء الاستقطاب الإيديولوجى الحاد الذى كانت تمر به الحداثة الشعرية العربية، حيث كانت مجلة (الثقافة الوطنية)، التى ظهرت فيها، تمثل الالتزام الماركسى والواقعية الاشتراكية، بينما مثلت مجلة (شعر) تجربة الانفتاح على الشعر الغربى، الإنجليزى والفرنسى والأمريكى، فبشرت بالحداثية modernism أى حركة الحداثة الأوروبية تحديداً. وأما مجلة (الآداب) فمثلت قطبًا روّج للحداثة modernity من منطلقات قومية؛ أى بصفتها تبشر بتجديد يتصل مع التراث بأسباب.

ومن الملاحظ أن تداول «الأرض اليباب» كان، فى كثير من الأحيان، يصدر عن تأويل للقصيدة باعتبارها تقدم سبرًا للحضارة الإنسانية على إطلاقها، وليس الغربية على وجه التحديد. وقد أدى هذا إلى ذلك النوع من الأداء المعارض والقائم على التقابل والتضاد، فى مثال البياتى. وأما السياب فقد أمدته هذه القراءة التأويلية لقصيدة إليوت بأدوات تقنية عززت نبرته التشاؤمية ومنحتها بعداً تاريخياً وأسطورياً.

ولكن المثاقفة الإليوتية، على أية حال، تمكنت من نقل الخطاب الشعرى الحديث والنظرية النقدية التى سبقته أو لازمته أو أعقبته، إلى مرحلة متقدمة من التفاعل مع الآداب الأوروبية والأمريكيَة. بل إن المثير فيها أنها وصلت إلى حد أصبحت معه، فى سيطرتها على آليات (ميكانيزمات) الاتصال المباشر وغير المباشر بين الأدبين العربى والغربى، تعتبر ملء الفراغ الدلالى فى القصيدة الحديثة مسألة هى من قبيل الاستجابة الطبيعية لتحديات الصيرورة الحداثية نفسها. وهكذا، يكتب ناقد فى أواخر الثمانينيات عن الشاعر السودانى محمد عبد الحى فى ديوانه (حديقة الورد الأخيرة) قائلاً إنه: «يؤدى دوراً جديداً فى الأدب السودانى يشبه ذلك الدور الذى أداه تى. إس. إليوت بالنسبة للأدب الإنجليزى»[٢٤].

ويضيف: «ربما اقتبس (عبد الحى) هذا الموقف من إليوت فى قوله:

ها أنا والموت جالسان
فى حافة الزمان
وبيننا المائدة الخضراء
والنرد والخمرة والدخان
من مثلنا هذا المساء ؟

ويفسر هذا الأداء الإليوتى وكأنه قد أصبح جزءاً من عملية تناص مألوف: «ومن المعروف أن السياب اقتبس هذه الفكرة أيضاً»[٢٥]. ويتابع فى مكان آخر:

انظر إلى قول إليوت: (ترجمة صاحب الدراسة) :

نيسان يا أقسى الشهور
تنجب الليلك من الأرض الميتة

تمزج الذكريات بالرغبة
وتوقظ الجذور الخاملة بمطر الربيع(٢٦) .

ويلتقط عبد الحي هذا الخيط فيقول:

مغسولة كل الحواس فارحلي مع الطيور
يا روح حرة.. فإن مطر الربيع أيقظ الجذور
من بين صخور الزمن المهجور .

ويتساءل الناقد: «ولا ندرى بالطبع هل هى مصادفة، أم تناص مقصود، أو غير مقصود يطلع من اللاوعى؟»(٢٧) .

٢ ـ الترجمة الحضارية:

إن الخطاب الشعرى الجديد عمومًا، وفى مثاقفته الإليوتية تحديدًا، لم يعد قابلاً للسبر والفحص النقديين إلا عبر علاقات التناص التى أصبحت تربط النص بنصوص أخرى. بل إن الأمر ليتجاوز، في بعض الأحيان، الاستعارة المقصودة أو غير المقصودة، إلى أفق تعبيرى موازٍ؛ أى يحقق ما سأدعوه بـ «الترجمة الحضارية cultural restatement» .

وبعبارة أخرى، فإن التناص أصبح، بهذا المعنى، ينحو منحى مورفولوجيًا يواثم عملية نقل النص إلى حاضنة حضارية جديدة.

وإذا كان السياب، حسب ناقد معاصر:

كبح كثيراً من مؤثرات الشعر الغربى، ووقف دونها حتى لا تظهر فى شعره، وكذلك نازك الملائكة.. فإن عبد الصبور كان أكثر تساهلاً منهما تجاه هذه المؤثرات. ففى قصيدته «الملك لك» يبدو تأثير إليوت واضحًا حتى فى عنوان القصيدة(٢٨) .

فقول إليوت: «لأن الملك لك- For thine is the king-dom» يجعله عبد الصبور عنوانًا لقصيدته. بل إنه يعتمد على العديد من الرؤى التى استخدمها إليوت بعد أن (شرّقها) لتكون منسجمة مع البيئة الثقافية والموروث الدينى. فالشجرة والعمود المهشم وأصوات الريح والنجم الخافق... تتحول إلى رؤى شرقية: نار، آخرة، سندباد، غول، عاصفة، مارد:

وأحلم فى غفوتى بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد ، وبالعاصفة
وبالغول فى قصره المارد
وأصرخ رعبًا
وتهتف أمى باسم النبى .

إن ما دعوته بـ «الترجمة الحضارية» ربما يعلل، بطريقة ما، ما يلاحظه الباحث من تجنب عبد الصبور للمقاطع التى يتعمق فيها إليوت العقيدة الدينية؛ إذ لا مكان لها فى بيئة قصيدته التى التقطها من المحيط الشعبى.

وهذه التجربة التى هى أقرب إلى ترجمة «الاستبدال»، أو إعادة أداء معين بأداء آخر يوازيه restatement ، تذكرنى، من حيث فضائها الإجرائى على الأقل، بمحاولة فريدة قام بها الشاعر الأمريكى عمر باوند، ابن الشاعر الكبير إزرا باوند، مكتشف إليوت، عندما قدم فى كتابه (Arabic & Persian Poems ـ قصائد عربية وفارسية) ترجمة غير مألوفة لنصوص شعرية من الأدبين العربى والفارسى، أقام فيها علاقة «استبدال» داخل عملية التناص؛ فحلت الإشارات الرمزية allusions الأدبية والاجتماعية الغربية فى النص المترجم إليه، محل نظيرتها العربية والفارسية فى النص المترجم عنه(٢٩) .

والحال أن الفرق بين محاولتى عمر باوند وصلاح عبد الصبور يظل قائمًا. إلا أن المرء لا يستطيع ـ مع ذلك ـ أن يتجاهل وجود تشابه يكاد يصبح تماثلاً بين المقاربتين المذكورتين، على اختلاف مقاصدهما وتباين غاياتهما. هل يصبح التمايز، إذن، اختلافًا كيفيًا وليس نوعيًا، عملية تناص مقصودة، وأخرى غير مقصودة، تتوسل الإبداع سبيلاً للتمويه؟

آية ذلك كله أن سيرورة المثاقفة الإليوتية، وكذلك صيرورتها الشعرية فى الخطاب الحداثى العربى، قد بلغت حداً من الإبانة والوضوح، يمكن معه رصد ملامحها وخصائصها التكوينية فى العناصر النقدية والأدائية التالية:

٣ ـ المنهج الأسطورى:

هناك، أولاً، المنهج الأسطورى الذى أصبح، مع نشر قصيدة «الأرض اليباب» لإليوت ورواية «يوليسيس» لجويس فى عام ١٩٢٢، أهم تطور يشهده الأدب الإنجليزى فى القرن العشرين. فقد كان هذان الأديبان المتميزان يستهدفان، فى تلك الفترة الحرجة، الفاصلة بين الحربين العالميتين، البحث فى طريقة جديدة فى الأداء الفنى، وإعادة ضبط وتشكيل العواطف التى لا تتصل إحداها بالأخرى بعلاقة سبب ونتيجة فى إطار يستوعب التجربة. وآنذاك أوضح إليوت أنهما عثرا على تلك الطريقة الجديدة فى ما أسماه بـ «المنهج الأسطورى».

وكان اعتماد إليوت فى «الأرض اليباب» على الصورة المرتبطة بأنماط أسطورية عليا archetypal image أى ذات العلاقة باللاشعور الجماعى (حسب تعبير كارل جوستاف يونغ) كأساطير الخصب والولادة والموت والبعث، كما تجلت فى كتاب (الغصن الذهبى) ـ بمثابة محرّض خطير لكل من السياب والخال وحاوى وأدونيس وعبد الصبور على التماس الرمز الأسطورى.

وقد ترجم جبرا إبراهيم جبرا ـ كما أسلفنا ـ جزءاً من (الغصن الذهبى) باعتباره يبحث فى الأساطير الشرق أوسطية ويرتبط بتراث المنطقة، فلفت الأنظار إلى أسطورة تموز والبعث إلى حد أن بعض النقاد والباحثين لم يجد مناصًا فيما بعد، من إطلاق مصطلحه: «الشعراء التموزيين» على مجموعة متميزة من رواد الشعر الحديث.

ونضرب مثالاً على الصورة ذات الأنماط الأسطورية العليا بقصيدة «جيكور والمدينة» لبدر شاكر السياب، حيث ينعكس تأثير إليوت فى «الأرض اليباب». غير أن من الإنصاف القول إن مدينة السياب تحولت فى بيئتها الشعورية والأدائية الجديدة إلى مدينة مغايرة فى جوهرها للمدينة الإليوتية.

وأما الخصيصة الثانية التى تأثر بها الشعر العربى الحديث، فهى فكرة «المعادل الموضوعى» التى طرحها إليوت فى مقالته «هاملت ومشكلاته» فى عام ١٩١٩. يقول إليوت:

الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى الفن تكمن فى إيجاد معادل موضوعى.. أى بكلمات أخرى، مجموعة من الأشياء.. موقف، سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صيغة لتلك العاطفة نفسها لدى القارئ.

وبعبارة أخرى، فإن المعادل الموضوعى هو من قبيل رفض بعض صيغ التعبير المباشر التى شاعت فى تجربة الرومانتيكيين الإنجليز والتى يضرب المثال عليها بقصيدة «اللحن الهندى» للشاعر «شيلى»، حيث يقول:

«أموت، أفقد الإحساس، أتهاوى».

ولا ريب أن الشعراء العرب الحداثيين رأوا فى تلك الفكرة النقدية مخرجاً مناسباً من المأزق الذى وقع فيه الشعراء الكلاسيكيون المحدثون الذين كان بعضهم قد تأثر بذلك النوع من الرومانتيكية الأوروبية ذات المنزع «السنتمنتالى» المفعم بالميوعة العاطفية والتهويل.

ولعل أحد النماذج العفوية المبكرة التى حاولت تطبيق فكرة «المعادل الموضوعى» قصيدة «الحزن» لصلاح عبد الصبور من ديوانه (الناس فى بلادى):

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايًا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين ..

ومن الجلى أن هذه القصيدة تومئ أيضًا، بوصفها نموذجًا تطبيقيًا، إلى ما كان إليوت قد أشار إليه فى دراسته: «موسيقى الشعر»، حول أهمية اللغة العادية، والمحكية تحديداً.

٤ ـ الإشارة القناعية:

وأما الخصيصة الثالثة التى تعتبر من أبرز المؤثرات الإليوتية التى أسهمت فى بلورة الخطاب الشعرى الحديث فى الأدب العربى، فإنها تتعلق بتقنية الإشارة Allusion وهى،

كما هو معروف، عبارة عن تضمين أسماء مباشرة أو غير مباشرة لأشخاص أو أماكن أو أحداث أو عناوين كتب يتخذها الشاعر وسيلة يتوسل بها، أو أقنعة يشير بها لدى القارئ ما تنطوى عليه من شحنات معرفية ثاوية فى اللاشعور.

والحال أن الأدب الإنجليزى والأوروبى القديم يحفل بهذه الإشارات التى يميزها القارئ بسهولة. إلا أن إليوت وإزرا باوند وجيمس جويس استخدموا فى الأدب الحديث إشارات شديدة الخصوصية، أو تعتمد على قراءاتهم وتجاربهم الخاصة، وكانوا مدركين أنهم يتوجهون بذلك إلى جمهور نخبوى محدود. ومع ذلك، فنزعة تزويد القصيدة بهوامش تفسيرية تعيد الإشارات أو الأقنعة إلى مهادها التاريخى والحضارى، تقليد اقتبسه الشعر العربى الحديث من إليوت، ومن قصيدة «الأرض اليباب» تحديداً، وهى التى كان يوسف الخال قد ترجمها إلى العربية بالتعاون مع أدونيس فى عام ١٩٥٨.

ولعل من الإنصاف القول إن تقنية «الإشارة» تطورت على أيدى بعض الشعراء بحيث كانت تستخدم على نحو تأويلى يتجاوز به الشاعر دلالاتها الأصلية. وينطبق ذلك على السياب قدر ما ينطبق على البياتى وأدونيس وخليل حاوى.

ومن الملاحظ أن البياتى على وجه الخصوص، كان قد بدأ يعتمد تقنية الإشارة هذه منذ ديوانه: (عشرون قصيدة من برلين). إلا أنه فى (الكتابة على الطين) و(قصائد على بوابات العالم السبع)، استطاع أن يطور بعداً تأويلياً شخصياً ومتميزاً لأقنعته الإشارية المتضمنة. فقد اشتملت هذه الأقنعة الإشارية على كل من الخيام، والحلاج، والمتنبى، وهاملت، وبيكاسو، وناظم حكمت، وديك الجن، وطرفة بن العبد، ومدينة إرم ذات العماد، ونيسابور، وشيراز، وقرطبة، ودمشق، ومقامات الحريرى، وألف ليلة وليلة، والأغانى، وترجمان الأشواق لمحيى الدين بن عربى.

٥ ـ التراث والموهبة:

وأما الخصيصة الإليوتية الرابعة التى أثرت فى تجربة الشعر العربى الحديث فتتعلق بالربط بين التراث وبين أصالة الشاعر الشخصية. فمن الملاحظ أن شعراء الحداثة العربية، السياب والملائكة والبياتى وأدونيس وحاوى والخال وعبد الصبور، نظروا إلى الحداثة ليس باعتبارها تمثل نفياً للتراث وإنما باعتبارها حصيلة للتفاعل بين التراث وبين أصالة الشاعر الشخصية.

ولعل مقالة إليوت الشهيرة: «التقاليد والموهبة الفردية» أن تكون مؤشراً نقدياً لفت أنظار الشعراء والنقاد العرب إلى أن الحداثة قد تعنى التمرد على التراث، ولكنها لا تعنى التخلى عنه. وإذا كان أدونيس يرى، على مستوى النظرية، أن الحداثة العربية لا يمكن تأسيسها إلا بالقطيعة مع التراث، فإن خطابه الشعرى ربما يظل، خلافاً لذلك، أشد وعياً به واستلهاماً له من سواه. وبهذا الاعتبار يمكن القول إن محمد الماغوط وتوفيق صايغ، الشاعرين الحداثيين، ربما كانا ينطلقان من قطيعة معرفية حقيقية مع التراث، ويحتفيان باستمرار بتقاليد الصوت الفردى الأقرب إلى الصوت الغنائى المتفرد، والمغاير على نحو ما، لنظرية إليوت فى الشعر.

وتبقى خصيصة رابعة متضمنة فى رأى إليوت القائل بأن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية ولكنه هروب منها. أو بعبارة أوضح هروب من الذات. وقد تجلى تأثير هذه الخصيصة فى ظاهرة شيوع القصائد الطويلة فى الشعر العربى الحديث، وذلك اقتداء بشيوع نموذج قصائد إليوت الطويلة، والطويلة نسبياً، والمتعددة الأصوات، والبعيدة عن النفس الغنائى ذى الصوت الوحيد، كـ «الأرض اليباب» و«أربعاء الرماد» و«أربع رباعيات». بل إن قصائد أقصر كـ «أغنية العاشق بروفروك» كان لها دورها اللافت والمُعلّم فى تفعيل أجناس أدبية مستجدة فى الشعر العربى المعاصر، كالمونولوج الدرامى الذى يغاير الصوت الغنائى الواحد المعبر عن أنا الشاعر. ونضرب على ذلك مثالاً بقصيدة «عين الشمس»[٣٠] من ديوان (قصائد على بوابات العالم السبع).

٦ ـ تحلل الحساسية:

وأما الخصيصة الخامسة التى يكن تقريبها فى المؤثرات الإليوتية، فهى تتصل بما أطلق عليه إليوت مصطلح «تحلل الحساسية dissociation of sensibility». وكان قد ابتكر هذا

المصطلح في عام ١٩٢١، في مقالته حول «الشعراء الميتافيزيقين» إذ رأى أن هؤلاء الشعراء، مثلهم في ذلك مثل كتاب الدراما الإليزابيثيين واليعاقبة: «يمتلكون حساسية تتمتع بآلية قادرة على التهام أي نوع من التجارب». وأنهم: «قدموا إدراكًا شهوياً مباشراً للفكر». وأنهم كانوا يشعرون بـ «فكرهم على نحو مباشر يماثل شم وردة».

وهكذا، فقد رأى إليوت أن معظم الشعراء الإنجليز كانوا يفكرون أو يشعرون، ولكنهم لم يكونوا يفكرون ويشعرون في عملية توحيد طرفي حساسيتهم.

ذلكم هو تحلل الحساسية الذي شن عليه النموذج الإليوتي في النقد والشعر حملة شعواء. وليس من قبيل المبالغة القول بأن رواد الحداثة العربية، وخصوصا السياب والبياتي وأدونيس وخليل حاوي، كانوا يعون هذا الموقف، ويدركون ما ينطوي عليه محموله الدلالي، سواء بتأثير من مقالات إليوت النقدية أو شعره أو الاثنين معًا. فقد كان للعالم الإليوتي دوره الخطير في استجلاء معالم حساسية شعرية حداثية واحدة، ذات تجانس نوعي، حساسية مضادة للانفصام بين الفكر والإحساس، سيطرت بقوة على الشعر الأنجلو ـ ساكسوني، إذا لم نقل الأوروبي كله.

تلك مؤشرات عامة حول الدور الإليوتي في الشعر العربي الحديث، يمكن سبرها والإبانة عنها من خلال أمثلة كثيرة تؤكد أن نظرة الشعراء الرواد إلى إليوت كانت جزءاً من نظرتهم العامة إلى موقعه من خارطة الحداثية وممثليها الأوروبيين. فالخال، مثلاً، ترجم إليوت وباوند وعرف بييتس والرومانتيكيين الإنجليز. والسياب ترجم أراجون، وباوند، وإليوت، وسيتويل، وسبندر، و داي لويس، و دي لامير، وريلكه، و رامبو، و نيرودا. كما ترجم لويس عوض إليوت بعد أن تأثر به في قصيدته «كيريلايسون» التي كتبها في كيمبردج عام ١٩٢٨. ولعل من أهم الدراسات التي تناولت موضوع المؤثرات الإليوتية، تلك التي أنجزها إحسان عباس ومحمد مصطفى بدوي وسلمى الخضراء الجيوسي وصموئيل موريه. بل إن محمد النويهي في كتابة: (قضية الشعر الحديث) الصادر في عام ١٩٦٤لم يكتف بالدفاع عن ضرورة الشعر الحديث، وإنما اعتمد في كتابة أفكار مقالة إليوت الشهيرة حول «موسيقى الشعر»، حيث ناقش تأثير إليوت الشاعر والناقد، وترجم المقالة المذكورة في مستهل الكتاب.

غير أن الكلام عن المؤثرات الإليوتية ينبغي ألا ينسينا حقيقة أن أحد أشد الشعراء الحداثيين العرب عرضة لها، ونعني به السياب، كان تأثره حاذقًا وغير مباشر، ولا يقارن بتأثره الصريح بالشاعرة الإنجليزية «إديث سيتويل».

يقول في «أنشودة المطر»:

أصيح حتى ـ تئن القبور ـ من رجع صوتي
وهو رمل وريح .

ويقول إليوت في: «الرجال الجوف»:

أصواتنا الجافة عندما
نهمس معًا
صامتة ولا معنى لها
كالريح في العشب الجاف .

وهذا المثال شبيه من حيث نباهة وحذق الشاعر المتأثر، بتأثر يوسف الخال بإليوت القائل في «الأرض اليباب»:

ديك واحد فقط وقف على أعلى السطح
كوكو ريكو كوكو ريكو

ويقول الخال في «البئر المهجورة»:

بغبا .. بغ
بغ .. بغا .. بغ ..
والكوى مغلقة والسور ينهار
ووجه الشمس زور
هي هي الأرض تدور
بغ .. بغا .. بغ ..

وفي السياق نفسه، نشير إلى قول صلاح عبد الصبور في (الناس في بلادي):

جارتي لست أميرًا
لا ولست المضحك المراح في قصر الأمير

إننى خاو ومملوء بقش وغبار

وأنا لا أملك ما يملأ كفى طعامًا .

ويقول إليوت فى «أغنية العاشق بروفروك»:

لا لست الأمير هاملت ،

ولم يكن مقدرًا أن أكون ..

... ...

... ...

فى بعض الأوقات أكاد أكون مضحكًا

بل أحمق فى بعض الأوقات

ويقول سعدى يوسف فى «قصيدة تركيبية» من ديوانه (نهايات الشمال الإفريقى):

للنساء اللواتى يرحن ويغدون فى حجرة

يتحدثن عن ميكائيل أنجلو !

وفى «أغنية العاشق بروفروك » يقول إليوت:

النساء اللواتى يرحن ويغدون فى الحجرة

يثرثرن عن ميكائيل أنجلو !

ويقول السياب فى قصيدته «ملال»:

وأكيل بالأقداح ساعاتى .

ويقول إليوت فى «بروفروك»:

أحصى دقائق حياتى بملاعق القهوة .

وأما التكرار الذى يلجأ إليه إليوت، فقد ظهر لأول مرة فى قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة التى تعتبر أنها تؤرخ لبداية الشعر الحديث:

هذا ما قد مزقه الموت

الموت الموت الموت

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت .

وفى «أغنية العاشق بروفروك» يقول إليوت:

الضباب الأصفر الذى يحك ظهره على زجاج النوافذ

الدخان الأصفر الذى يحك خطمه على زجاج النوافذ

لعق بلسانه أركان المساء ..

... ...

والحق أنه سيكون ثمة وقت يكفى

الدخان الأصفر الذى ينزلق على طول الشارع

ويحك ظهره على زجاج النوافذ

ويقول إليوت فى «أربعاء الرماد»:

صل لأجلنا الآن نحن الخطاة وفى ساعة موتنا

صل لأجلنا الآن وفى ساعة موتنا

ويقول صلاح عبد الصبور فى «الناس فى بلادى»:

جبت الليالى باحثًا فى جوفها عن لؤلؤة

... ...

... ...

وما وجدت اللؤلؤة

سيدتى إليك قلبى واغفرى لى .. أبيض كاللؤلؤة[٣١] .

وأخيراً تحسن الإشارة إلى مفارقة لا تخلو من طرافة، فى سياق البحث فى المؤثرات. فالسياب الذى ربما كان من أشد الشعراء العرب الحداثيين تمثيلاً للمثاقفة الإليوتية، حاول فى هامش قصيدته: «إلى حسناء القصر» التى نشرها فى ديوانه (أساطير) الصادر فى عام ١٩٥٠ ؛ أى فى الوقت الذى كان يعتنق الماركسية، أن يبرر أمام زملائه الشيوعيين قيامه بتضمين عنوان «الأرض اليباب» فى قوله:

فلتنبت (الأرض الخراب) على سنا النجم الحزين

صبارها .. إنا سنملأ عالم الغد ياسمين .

وهكذا، فقد أشار فى هامش القصيدة إلى أن «الأرض الخراب»: «عنوان قصيدة للشاعر الرجعى ت. س. إليوت» .. إلا أنه، كما يوضح باحث معاصر:

لم يلبث أن ألغى هذه القصيدة من مجموعته، حين أعاد طبع دواوينه بعد تخليه عن الانتماء، وظل فترة طويلة يبحث عن الينبوع الذى يمكن أن يكون قد أثرى تجربة إليوت الشعرية بتضميناته واقتباساته المحورة، فاهتدى إلى أن العامل الفاعل عند إليوت كان الوعاء الأسطورى[٣٢] .

كما أن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، أشارا بدورهما إلى إليوت، على نحو سلبى، وذلك فى كتابهما: (فى الثقافة المصرية) الصادر عام ١٩٥٥ .

وأما يوسف الخال، فقد قدم قصيدته الأولى من ديوانه (البئر المهجورة) إلى إزرا باوند، تماماً كما قدم إليوت قصيدته

«الأرض اليباب» إلى باوند نفسه ممهورة بعبارة: «الصانع الأمهر».

وبالمقابل، تعرض الشاعر نزار قباني، الذي ربما كان أقل شعراء الحداثة العربية تأثراً بإليوت، تعرض في كتابه (الشعر قنديل أخضر) إلى ما أسماه بدور الحركة الإليوتية الإيجابي في الشعر العربي بشكل عام، فاعتبر ـ دون تردد ـ أنها قد حققت أكبر انتصار سجلته القصيدة العربية الحديثة.

والحال أن المثاقفة الإليوتية أسهمت، إلى حد كبير، في إنجاز ثورة على مستوى الشعرية العربية المعاصرة، تنطوي على قدر من الابتكار innovation ربما يوحي، للوهلة الأولى، بقطيعة مع الماضوية. إلا أن طابع التجديد renovation الذي تتسم به يومئ، في الوقت نفسه، إلى وجود تواصل مستمر مع التراث الشعري. وهكذا لا يمكن الزعم، على حد قول باحث معاصر، أن الشعراء العرب المحدثين قد قلدوا إليوت تقليداً أعمى. بل لعلهم، على النقيض من ذلك، قاموا بتطوير تقنياته على نحو مناسب لأهدافهم. فهم لم يتصدوا، كما فعل إليوت، لمادية الحضارة الحديثة، وإنما استخدموا الرموز التي اعتمدها في التعبير عن مشكلاتهم ومشكلات العالم العربي.

وأكثر من ذلك، فقد وصلوا إلى نتيجة مفادها أن التقنيات الحديثة التي تعلموها من إليوت لم تكن تصلح لجميع التجارب الشعرية، وإنما تصلح، تحديداً، لتلك التي تتصل بالعالم الحديث[٣٣].

الهوامش :

١ـ Salma Khadra Jayyusi, **Trends And Movements in Modern Arabic Poetry**, Leiden, 1977, pp. 749.

٢ ـ المصدر نفسه.

٣ـ M.M Badawi, **A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry**, Cambridge, 1975, pp. 263.

٤ ـ المصدر نفسه.

٥ ـ المصدر نفسه.

٦ ـ انظر فائق متى: إليوت دار المعارف بمصر، ١٩٦٦. ينقل عن إليوت (ص ٩٣) قوله: «كما أنني مدين أيضاً بوجه عام إلى كتاب آخر في علم دراسة الجنس البشري، وهو الذي أثر تأثيراً عميقاً في جيلنا الحاضر، وأعني بذلك كتاب الغصن الذهبي..».

٧ ـ انظر مقدمة ماري دوجلاس لكتاب السير جيمس فريزر **The Illustrated Golden Bough**, London, 1978.

٨ ـ Nazeer El- Azma The Tammuzi Movement and the Influence of T. S. Eliot on Badr Shakir al- Sayyab, Reprinted from **Journal of the American Oriental Society**, volume 88, No. 4, Oct., Dec, 1968.

٩ ـ أنطون سعادة، **الصراع الفكري في الأدب السوري** ـ الطبعة الأولى، بيروت ١٩٦٠، ص ص ٥٨ ـ ٦٥.

١٠ ـ انظر Sean Burke, **The Death & Return of the Author**, Edinburgh, 1992, pp. 155.

١١ ـ المصدر نفسه.

١٢ ـ أسعد رزوق: **الأسطورة في الشعر المعاصر**. بيروت، ١٩٥٩، ص ١٢٠.

١٣ ـ عبد الرضا علي: **الأسطورة في شعر السياب** ـ بغداد ١٩٧٨، ص ٢٥.

٢٠ ـ المصدر نفسه.

٢١ ـ انظر: إحسان عباس، **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، بيروت ١٩٥٥.

٢٢ ـ **ديوان عبد الوهاب البياتي**، بيروت، ١٩٧٢، ص ٣٨. لاحظ علاقة هذا المفهوم بنظرية إليوت في الشعر.

٢٣ ـ **ديوان البياتي**، ص ٥٢٣.

٢٤ ـ محمد مصطفى محمد أحمد، أشواك في آخر حدائق الورد، دراسة نقدية لديوان محمد عبد الحي «حديقة الورد الأخيرة» **مجلة الثقافة الوطنية**، يناير ١٩٨٩، الخرطوم، ص ١٠٦.

٢٥ ـ المصدر نفسه.

٢٦ ـ نقترح ترجمة مطلع «الأرض اليباب» على النحو التالي:

«نيسان أقسى الشهور
يخرج زهور الليلك من الأرض الموات
مازجاً الذكرى بالرغبة
وموقظاً الجذور الخاملة بمطر الربيع».

"April is the crullest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, sterrig
Dull roots with spring rain"

٢٧ ـ محمد مصطفى محمد أحمد، **مجلة الثقافة الوطنية**، ص ١٠٧.

٢٨ ـ حنا عبود، **مجلة الموقف الأدبي**، آيار ١٩٨٠ ـ دمشق، ص ١٩.

٢٩ ـ Omar Pound, **Arabic & Persian Poems**, London, 1970.

٣٠ ـ انظر دراستنا للقصيدة باعتبارها مونولوجاً درامياً. خلدون الشمعة: **الشمس والعنقاء**، دمشق ١٩٧٣.

٣١ ـ انظر: S. Moreh, **Modern Arabic Poetry**; 1800 - 1970, Leiden, 1976.

٣٢ ـ عبد الرضا علي: الأسطورة، ص ٥٠.

٣٣ ـ انظر: S. Moreh, p. 266.

قصيدة النثر
والشعرية العربية الجديدة
من اشتراطات القصد
إلى قراءة الأثر

حاتم الصكر*

١ ـ إطار البحث وموجهاته

يخيل إلينا، ونحن نعاين المحور المقترح، أنه يراد لنا النظر إلى «قصيدة النثر» خارج الشعرية العربية الجديدة، فكأننا نقع في مصادرة فذة تفصل بالواو بين قصيدة النثر ـ موضوع بحثنا ـ والشعرية العربية الجديدة التي تتكون وتتحور إلى جوارها. كما يراد لنا الإقرار سلفاً ـ وهذه مصادرة أخرى ـ بوجود «شعرية» «عربية» «جديدة» وهو أمر نشدّد بتعينه كينونةً وصيرورة، انطلاقاً من صعوبة تحديد ماهية الشعرية وحقيقة وصفها الثنائي، أى خصوصيتها العربية وطابعها الطليعي المخفف إلى صفة محايدة، (الجديدة) بدلاً عن (الحديثة) مثلاً.

* ناقد عراقي يعمل في جامعة صنعاء.

ولكننا حاولنا أن نسائل النصوص الشعرية المكتوبة بهاجس الانتماء إلى هذا النوع الشعرى التحديثى، ونقايس إضافاتها ضمن تيار الحداثة الشعرية وما يتحكم به من مزايا وخصائص وقوانين ونظم بناء يمكن إجمالها بلفظة (الشعرية) بعد توسيع المصطلح الذى سنتابع تطوره المفهومى.

إن النصوص ذاتها تهبنا ملامح الشعرية التى نزعم أن قصيدة النثر هى الانتقالة الملموسة باتجاهها بعد أن ارتهن الشعر القائم على وحدة التفعيلة وتنوع القوافى (أى الشعر الحر) بتعديلات تجديدية لم تبعده كثيراً عن مناخ الشعرية الموروثة المجسدة بالشعر التقليدى ذى الشطرين والقافية الواحدة. وتكون قصيدة النثر، وفق اعتقادنا هذا، الخطوة الثانية فى مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل، ويغدو الشعر الحر تجديداً أو انتقالاً تدريجياً عن التقليد الذى قام عليه الشعر الموزون ذو الشطرين.

شعر الشطرين ←── الشعر الحر ←── قصيدة النثر

تقليد ←── تجديد ←── تحديث

وسوف تتولى قصيدة النثر ـ أو أنها يجب أن تتولى ـ مهمات التحديث بكل ما تحمله الحداثة من إشكالية ومشاغبة وتغيير على مستويات البناء الشعرى الخارجى والإيقاع واللغة والدلالة، دون أن يعنى ذلك بداهةً انتماء كل أفراد النصوص المكتوبة تحت لافتتها إلى الحداثة الشعرية أو شعرية الحداثة. فبعض النصوص المدعية الانتماء إليها لا تتجاوز نثر الأبيات الشعرية وإيهام القارئ بمغايرة الشكل السائد دون الاستناد إلى مبررات فنية مقنعة.

يتحدد إطار بحثنا، إذن، بدمج أفق قصيدة النثر بتشكل الشعرية العربية الحديثة لا النظر إليها من خارجها.

٢ ـ تنويعات وألوان.. فى تاريخ الشعرية

يضم تاريخ الشعرية فى الغرب نظرتين (أومنظرين): سلفية وحديثة. وذلك ما تعطينا إياه المعاينة التاريخية للشعرية فى الكتابة العربية، الموروثة والحديثة أيضاً. فشعرية أرسطو تنحصر فى «التمثيل» وتتحدد فى «المحاكاة» حصراً، وقد جرت قراءة أرسطو زمناً طويلاً على هذا الأساس. وفى قراءة حديثة يرى تودوروف أن مؤلف أرسطو فى الشعرية لم يكن موضوعه هو الأدب، وبهذا المعنى لا يرى مكاناً فيه للشعر كما أنه لا يعده كتاباً لنظرية الأدب، بل هو كتاب فى التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، يصف فيه أرسطو خصائص الأجناس الممثلة أو المتخيلة ويعنى بها الملحمة والدراما [(١)].

ولعل تودوروف يشير بذلك إلى إغفال الشعر الغنائى فى كتاب أرسطو الذى يشير إشارة عابرة، لكنها ذات أهمية كبيرة، إلى تراجع العناية الاصطلاحية والنقدية بهذا الشعر. يقول أرسطو: «أما الفن الذى يحاكى بواسطة اللغة وحدها، نثراً أو شعراً ـ والشعر إما مركباً فى أنواع أو نوعاً واحداً ـ فليس له اسم حتى يومنا هذا»[(٢)]. وأول ما يلفت الانتباه فى هذه الإشارة، تخصيص أرسطو لشعرية القصيدة الغنائية بالمحاكاة بواسطة اللغة وحدها. فكأنه يحصر هذا النوع من الشعر بالفاعلية اللغوية أو أنه لغة أولاً، رغم إسناده وظيفة المحاكاة له. وتستوقفنا أيضاً ملاحظته حول انتماء أنواع من النثر إلى هذا الفن الذى يحاكى باللغة وحدها. فقد قرن بالشعر نثراً يجمعه به التمحور حول اللغة وحدها، وهو بذلك يقرب مناطق الشعر من النثر. ولا ننسى، هنا، ملاحظته الثالثة حول هذا النوع الفنى من جهة تسميته «فهو ليس له اسم حتى يومنا»، كما يقول. وذلك يعكس الحيرة إزاء خصائصه المحاكاتية وقيامه على اللغة وفضاءاتها الصورية دون العناية بالمحاكاة الكلامية حواراً أو قصاً أو وصفاً (فى الدراما أو الملحمة).

ويمكننا أن نصنف شعرية أرسطو بأنها إذ حصرت الشعرية فى التمثيل والمحاكاة، فإنما جذّرت مفهوم (القصد) الذى سنتحدث عنه لاحقاً، واشترطت قيام الشعرية على قصد المحاكاة فى مقامى التوصيل والتلقى معاً، أى فى بناء الشعر وقراءة المتلقى. وإذا كانت المؤلفات المكتوبة فى الشعرية تحذو حذو أرسطو فى مؤلفه لفترة طويلة من الزمن، فإن المؤلفات العربية الكلاسيكية لم تكن استثناء فى ذلك؛ فهى تعد الكتابة الشعرية «قصداً» يعمد إليه الشاعر ويتوخاه. ومن هنا جاء مصطلح القصيدة؛ إذ نلاحظ قيامها على نظم وقوانين تخرجها من الصدفة أو الاتفاق، وتبعدها عن سواها من فنون الأدب النثرية، كى لا تدخل أفراد هذه الفنون فى الشعر، وإن تحقق فيها أثر الشعر أو وقعه فى النفوس.

وإذا كانت قصدية النظم عند أرسطو تقوم على تجسيد المحاكاة فإن النقاد العرب حصروا تلك القصدية بالإيقاع الخارجى أو التطريب الذى نراه يهيمن على تعريفاتهم الشهيرة للشعر بأنه «كلام موزون مقفى...» أضيفت إليه المحاكاة فى المرحلة التى تأثر فيها النقاد والفلاسفة العرب بمنطق أرسطو ومؤلفاته[(٣)]. وهكذا يستبعد النقاد من دائرة الشعر كل ما يخلق أثراً مشابهاً لأثره فى المتلقى، لأنه لم يقصد إلى نظمه قصداً. فالشعر كلام يقصد به الوزن والتقفية. أما إذا اتفق ذلك فى الكلام على غير قصد... فلا يعد شعراً [(٤)]. وذلك الحصر القصدى سيكون رداً على متهمى القرآن بأنه شعر حتى فى الآيات التى وردت موزونة، كما أنه يبعد النصوص النثرية العربية القائمة على التجليات الذاتية والتجريد مما يتضح فى النثر الصوفى خاصة.

وهكذا، أصبح أى بحث فى إيقاع الشعر غير محدد، مادام لا يؤكد الحقائق الموسيقية الخارجية التى اكتشفها الخليل فى الشعر العربى، والمنطلقة من كون الشعر كلاماً موزوناً (٥). ويترتب على ذلك حصر الأثر يخلقه الشعر فى المتلقى أيضاً، وتخصيصه فى «القصد» من النظم. ويلاحظ أدونيس أن هناك توافقاً فى القصد بين قول الشعر وسماعه:

أى أن هناك توافقاً مسبقاً بين القصد الذى يدفع الشاعر الجاهلى لتأليف قصيدته، والقصد الذى يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها(٦).

أى أن نظم الشعر قصداً وتلبية لمتطلبات أو معايير جاهزة مسبقة، قد استقر فى وعى متلقى الشعر أيضاً. فصارت مهمة عمود الشعر، مثلاً، مهمة فنية ينجزها الشاعر وهو يكتب قصيدته، وجمالية يتوخى استخراجها المتلقى عند سماعه القصيدة. وهنا تتوسع دائرة القصد وتصادر جمالية «الأثر» أو الوقع الذى تخلقه القصيدة فى المتلقى، ويبحث عنه هو أيضاً فى القصيدة.

ولا نملك أية محاولة تسبغ على الأثر المنخلق بغير الشعر مشروعية الوصف الشعرى إلا فى مقترح حازم القرطاجنى حين يتحدث عن شعرية «الشعر» و «القول الشعرى»؛ إذ ربط بين الشعرية والتخيل دون محاكاة، وسمّى ذلك قولاً شعرياً. وتوسع الفارابى فنصّ على أن القول إذا كان مؤلفاً مما يحاكى الشئ ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً ولكن يقال له: «قول شعرى»(٧). ولا نكاد نعثر على تفصيلات لائقة بالأقوال الشعرية المميزة عن الشعر، فهى تختفى شأن المحاولات النثرية القريبة من الشعر. وإذا كنا نملك أدلة نصيّة على وجود مثل هذه الحلقات فى تاريخ الشعرية العربية؛ فإننا نحتكم إلى التلقى العربى للشعر. وسوف نجد العرب ـ بالرغم من استكمال صورة القصيدة وإيقاعيتها عندهم ـ لا يتوانون عن الظن مثلاً بأن القرآن شعر، وينسبون لبعض العبارات صفة الشعر. وذلك لا يصدر قطعاً عن جهل أو خلط، بل نتيجة احتكامهم إلى معيار الأثر الذى يحسّه المتلقى بغير صور الشعر المعروفة.

وأشير، هنا، إلى أن كتاب أرسطو فى الشعر ألمح سريعاً إلى الأثر الذى تخلقه المحاكاة فى النفوس فقال: «إن الناس يجدون لذة فى المحاكاة»، كما سمّى الغرض من تأليف الحكاية بطرق معينة كى يكون الأثر الشعرى جميلاً»، وتوقف عند الطابع الخاص بأنواع الشعر؛ أى الأثر الذى يحدثه كل منها كإسناده إلى المأساة مهمة (أو أثر) التطهير.(٨)

نتنهى من وصف الشعرية الموروثة بقيامها على المحاكاة، والقصد، لنعاين ما آلت إليه الشعرية بعد أن لمستها مناهج النقد الحديثة ودرسها العاملون فى حقل نظرية الأدب فكان فك ارتباط تاريخ الأدب بالأدب أول خطوة باتجاه دراسة أدبية الأدب أو اتخاذ الأدب ذاته موضوعاً للدراسة. ثم تبلورت الخطوة التالية فى الانتباه إلى أن الأدب فن لغوى تجدر دراسته انطلاقاً من خصائصه اللسانية حيث «تكون اللغة فى آن واحد الجوهر والوسيلة» بعبارة بول ڤاليرى(٩). ولكن ذلك لايعنى إغلاق ميدان الشعرية أو حقلها بإزاء العلوم الأخرى. فقد انفتحت دراسة الشعرية على علوم إنسانية كثيرة فى مقدمتها اللسانيات والتأويل ودراسات علم نفس اللغة، وصار على دارسى الشعرية، فضلاً عن التوسع فى دراسة فنون النثر، معرفة القارئ وقراءته وما يحدد حكمه(١٠). ولا يعنى استقلال دراسة الشعرية أو قيام علم الأدب والأدبية ـ أى ما يجعل من عمل معين عملاً أدبياً ـ انغلاق حقل الشعرية أو ظهور صنمية نصية جديدة لا تقل خطورة وضرراً عن الدراسات التقليدية التى تتجه إلى دراسة الأدب من خلال الكاتب وسيرته وحياته ومزاجه النفسى... إلخ.

ويلتفت جان كوهين إلى أن الشعرية ـ التى هى علم موضوعه الشعر ـ تجرى هذا المصطلح بتوسع شديد فى كل موضوع (خارج أدبى) «من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس فنقول عن منظر طبيعى إنه شعرى»(١١). وذلك ما يؤكده جاكوبسون الذى استند إلى نظام (المهيمنة) فى الرسالة الشعرية بحسب الوظيفة التى تتصدر العمل: «فإذا كانت الشاعرية ـ أىّ وظيفة شعرية بلغت فى أهميتها درجة الهيمنة فى أثر أدبى ـ فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر»(١٢). وأحسب أن هذا «التوسيع» يمهد لقبول ما ليس منضوياً

ضمن إطار النظم، ويلفت إلى وحدة الفنون وانتشار روح الشعر فى أشكال ومقاربات لم تكن على لائحة المهتمين بتوليد قوانين الأدب وتقعيد أساليبه. وقد جرى ذلك على مستوى التلقى أيضاً. فذهبت جهود القراء إلى مؤلفات نثرية يتلمّسوا أثر الشعر فيها. وتسمى سوزان برنار كتاب نيتشه (هكذا تكلم زرادشت) واحداً من هذه الآثار التى توافقت مع حمى البحث عن نداء الحياة وحيوية الإيقاع والصور أيضاً [١٣]. ويبرز هنا عامل آخر يعزز هذا التوسيع من خارج الشعر المكتوب، وأعنى به الترجمة الشعرية من اللغات الأخرى. فالترجمات الشعرية تبلبل منظور القارئ وأفق تلقيه لأنها تمنحه إحساساً (أو أثراً) شعرياً بكلام لا يخضع للقواعد القارّة فى نفسه نتيجة لخبرته بالنوع الشعرى المعروف. فكانت ترجمة الشعر سبيلاً لتصحيح منظور القراءة وتمهيداً لقبول النثر فى الشعر [١٤]. وهذا ما حصل ـ على سبيل التمهيد ـ فى تقبل الكتابة الشعرية العربية الحديثة. ولا شك أن الأشكال الشعرية المطورة (الشعر الحر والمنثور خاصة) كانت لها مساهمة واضحة فى الوصول إلى قوانين جديدة تتسع لتقبل ما ليس بنظم شعرى تقليدى وقراءته على أنه شعر.

أما فى تاريخ الشعرية العربية فالمسألة تأخذ بعداً آخر أكثر عقلانية ومحافظة بسبب ضخامة الجسم الشعرى العربى الموروث؛ وقوة الإيقاعية الشعرية المستقرة؛ واكتمال دراسة النظم الشعرى فى جوانبه المختلفة، وتكوّن أفق القراءة وفق تلك القواعد التى أضحت جزءاً من ماضى الأمة وتاريخها القومى الذى يجب ألا يمس كأى مقدس آخر. إلى جانب اختلاط تاريخ الادب وسيرة الشاعر وإيديولوجية النصوص المجسدة عبر أغراضها وموضوعاتها ومضامينها، مما رتّب أولويات فنية وجمالية يتأخر بسببها النظر إلى شعرية العمل الأدبى وقوانينه النصية فكان ذلك المركز القوى الطارد لأية محاولة للخروج على تقليد الشعر وبروتوكولاته وقوانينه ووضعها فى الهوامش المنسية. وكان علينا أن ننتظر طويلاً لإحياء ـ وإنعاش ـ المنظور الشعرى الخالص المنقى فى العوامل غير الأدبية أو تلك الآتية من خارج النصوص.

وظل الجسم الشعرى العربى يرفض بشدة أية نتاجات مغامرة أو طارئة على آليته. واستمر مفهوم القصد على مستوى التوصيل الشعرى؛ الجمالى مهيمناً على التصور العام للقصيدة وفهم شعريتها.

وإذا كان الشعر المنثور قد سبق ما عرف بالشعر الحر (متعدد التفعيلات والقوافى) فإن ذلك لم يكن إلا خدشاً بسيطاً على سطح ذلك الجسد المتكون فى سياق تاريخى يتمدد فيه مفهوم الشعر على أنه نظم فيشمل قراءة القارئ أيضاً.

وفى مرحلة لاحقة هى لحظة الحداثة المعلنة لكتابة قصيدة النثر سيعاد النظر بنصوص الهوامش ويعاد ترتيبها فى سياق جديد من التطور النصى النوعى بعد أن أضعفت حلقات لتجديد فى النصف الثانى من هذا القرن أجزاء من مداخل هذا الجسد ومنافذه، وفكّت ـ بصعوبة بالغة ـ ارتباط التاريخى بالأدبى، وعزلت دراسة الأدب عن منشئة وبيئته وتاريخيته، وإن ظلّ ذلك على المستوى المدرسى قائماً حتى يومنا.

ولاشك فى أن جهود النقاد العرب المستنيرين بالمناهج النقدية الحديثة كان لها الأثر الفاعل فى ذلك؛ بالرغم من أن بعضنا لا يريد أن يرى هذه الحقيقة أو يتفحصها، إلى جانب المنجز النصى نفسه وهو يتراكم كماً ونوعاً واتجاهاً. وهذا لا ينفك أيضاً عن الاعتقاد بالحرية وحق التجريب والمغامرة مما تبلور على المستوى الإنسانى والحياتى فى الحقبة ذاتها التى استدارت فيها الشعرية العربية لتركن إلى قوانين ونظم وأساليب جديدة.

وكان آخر الصلات بالمناهج الحديثة ذات الفاعلية الشديدة فى قبول الأشكال والأنواع الشعرية الحديثة؛ تأثر النقاد العرب بمناهج القراءة وجماليات التقبل التى نبهت إلى «الأثر» عبر إحياء دور القارئ وفعل القراءة الذى يبنى العمل الفنى بوساطته حيث لا يعود جوهر العمل ومعناه إلى النص ـ ولا إلى كاتبه بالضرورة ـ بل إلى تلك الإجراءات التى «يتم فيها التفاعل بين تخيل القارئ والبنى النصية» [١٥]. ولهذه الانتقالة فى تاريخ الشعرية من النص إلى القارئ وقراءته دور مهم فى إعادة الهيبة للتلقى بعد حذف المحمول الإيديولوجى للتغيير وخدمة الجمهور وتلبية حاجاته

المباشرة فى فهم النص. وأصبح للقارئ وقراءته مهمة ترتيب تاريخ خاص للأدب وللأنواع والأجناس الأدبية ولأفرادها من النصوص. وبذا انتعشت نظريات الأثر أو الوقع وتراجعت المقصدية، وبالضرورة تراجع ما استنتته من سنن وثوابت وقواعد للنصوص.

وباستنفار خبرة القارئ ومعرفته أصبح ممكناً التعويل على قدرة القراءة فى استجلاء شعرية النصوص الحديثة. وتقدمت قصيدة النثر لتخاطب عبر الوقع والأثر، بندائها الشعرى المختلف، أفق قراءة المتلقى، وتبحث معه عن مناطق الشعر فيها. والقارئ الحديث يكف الآن عن التحدث عن النصوص أو التحدث إليها، مستبدلاً بذلك الحوار معها. وهذا ما سمح بترسخ التوجهات الشعرية الحديثة واستمرار انطلاقتها وتكونها. وقد أعاد النقاد العرب قراءة النصوص الموروثة على هذا الأساس، ووجدوا فيها من خلال الخطاب النقدى المتجدد المناظير والرؤى ما لم يكن مكتشفاً من قبل بوساطة القراءة التاريخية أو المضمونية أو النصية المنغلقة.

وصححت نظريات القراءة وجماليات التقبل مسار الخطاب النقدى الذى انبهر بالبنيوية والأنساق النصية المغلقة، حتى غدت النصوص موضوعات تصب عليها الذات القارئة شعورها ووعيها وخبرتها ومعرفتها وتعيد خلقها وتجسيدها.

٣ ـ قصيدة النثر: الخصائص النصية والمزايا الجمالية

لاحظ الدارسون ما فى مصطلح «قصيدة النثر» من تناقض ظاهر[١٦] وتشويش؛ إذ إنه يجمع نقيضين بالإضافة. وكأن المصطلح يمثل التناقض المفهومى لهذا النوع الحديث. فمفهوم قصيدة النثر كان مختلطاً فى المحاولات الغربية والعربية المبكرة بالنثر الشعرى أو الشعر المنثور القائم على التداعيات والمناجيات والفضاءات الصورية وبلاغات العبارة والصياغات المجنحة المتميزة بسيل من الهيجانات اللغوية والعاطفية والخيالية. كما أن الازدواج والتناقض كامنان فى قوانينها المقترحة كما شاعت أوائل الستينيات لدى شعراء مجلة (شعر) وتبريرهم النظرى لمحاولاتهم المبكرة، حيث نقلوا ملخصاً لما رأت سوزان برنار أنه يعد خصائص لقصيدة النثر مثل: الكثافة والإيجاز والتوهج والمجانية[١٧]، دون الالتفات إلى سلسلة تناقضات أكثر أهمية تبدأ من اسمها الذى يحيل إلى ضدين: قصيدة / نثر، وتمر ببنائها العام الذى يقرن النظام بالفوضى، وصولاً إلى دلاليتها القائمة على إشراقيتها الداخلية بمقابل نزوعها الشكلى المجرد.

ولم ينتبه الكتّاب المبكرون إلى ميزة أخرى أشارت إليها برنار تكمن فى طبيعة قصيدة النثر التى تقودها إلى «التواطؤ باستمرار مع أجناس قريبة منها كالأقصوصة»[١٨]؛ فهى إذ حطمت الإيقاع الخارجى تماماً أفسحت حيزاً كبيراً لاستضافة السردى فى الشعرى انطلاقاً من جوهرها الدلالى ذاته. فإهمال قصيدة النثر للجانب الصوتى يجعل اعتمادها الأول فى بنائها على الدلالة مع ملاحظة «أن العناصر الدلالية وحدها تكفى لخلق الجمال المطلوب» كما يلاحظ كوهين الذى يصف قصيدة النثر بأنها «قصيدة دلالية»[١٩]. ويتعين علينا هنا ألا نفهم الدلالة بوصفها نتيجة حتمية لوجود الدال والمدلول. ففى الشعر تختزن القصيدة دلالتها فى منطقها الخاص، وبنائها، ووحدتها، وفى بلاغة الصياغات، وما فى لغة القصيدة من توترات صورية، وتوازيات إيقاعية، ومطابقات، وتكرار، وتعينات سردية تعكسها ضمائر التلفظ، أو المحاورات، والوصف، وسوى ذلك مما يقوم باكتشافه القارئ الذى يتولى تنظيم المقروء وبناء الدلالة.

ومن أبرز مهمات القارئ التى ينجزها بفعل القراءة إظهار قوة التناص التى يدخل فيها النص المكتوب بعلاقات متنوعة ومختلفة السبل مع سواه من النصوص المتعددة، والمختلفة بدورها والمتسعة للإشارات، والتلميحات، والتضمينات، والمعارضات، والمفارقات، وسواها من أشكال التناص الممكنة. وهى تشكل عبئاً على القارئ، وتتطلب جهداً معرفياً وخبرة وإحاطة تعوز الكثير من القراء، فتفوتهم حكمة القصيدة ودلالتها وبلاغتها، فيرمونها بالغموض غالباً.

ولاشك فى أن السرد، الذى تُجتلب تقنياته من النثر أساساً، يتطلب تنظيماً يناقض الفوضى الظاهرية فى قصيدة النثر. وهذا مظهر أخر لتناقض قصيدة النثر وصعوبة تقبلها وتلقيها. ومن أبرز مظاهر التنظيم فى السرد ذلك الانضباط الواضح فى الضمائر وتسلسل القص وإحكام الوصف وإدارة

تلفظات والمحاورات بكثافة تجافى الترهل الصورى والهيجان لغوى والسيولة العاطفية فى الشعر. وأوضح تنافر يحسه قارئ بين الشعر والنثر هو رفض الغنائية بوصفها وجهة نظر موقف يتموضع فيه الشاعر بـ «أناه» الضخمة مسلطاً ذاته لى الموضوع، مسخراً تراكيب اللغة والصور والدلالات الإيقاعات لإنجاز المهمة الغنائية لقصيدته. فيما يدعوه السرد بهدئة مظاهر «أناه» بإزاء «أنا» النص و «أنا» العالم بوصفها طبين لازمين - إلى جانب «أنا» الشاعر - فى كل عمل عرى.

ويميل المنظور السردى إلى البحث عن تجسدات أو بينات للأفكار المعبر عنها سردياً. فيما يسم التجريد كتابة شعر ،وتصنع اللغة فيها فضاءاتها الخاصة التى تتحصن عبر أنساق بسياق خاص لا تُفهم إلا من خلاله.

ويجر هذا التمركز الفضائى المجرد قصائد الشعراء إلى زيد من التجريد، بمقابل التمدد الثقافى المكثف الذى يهبه نثر الأفكار وهى فى حالة تعين وتجسّد. وهذا ما يدعونا لقول بثقافة النص الشعرى الحديث بوصفه بديلا للغنائية سائبة.

ويلزم الأمر تكثيفاً واقتصاداً حيث تُشتت الترهلات لغوية والاستطرادات مراكز السرد وبؤرته وأصواته وفضائه تسمياته. ويكون النثر فى حالة كهذه متجهاً إلى «أثر» لمكتوب فى القارئ لا إلى «القصد» من البناء الأدبى وإنجاز رامج النص وخططه المسبقة.

وأخيراً، يكون قطب النثر فى «القصيدة النثر» داعياً لإنجاز «قراءة» أو تحقيق نص كتابى على مستوى التوصيل لفنى والتلقى الجمالى، أما الشعر فيتجه إلى مناطق المشافهة ى الإرسال والتقبل لتحقيق المهمة المقصودة من نظم الشعر، يدعو إلى تحقيق موسيقى خارجية فى الشعر تخف بالأفكار الدلالات والبنى النصية، وتثقل الرسالة الشعرية بمواصفات هذه الموسيقى ومستلزماتها سواء أكانت داخلية: كالمجانسات التصادى اللفظى والتراكيب اللغوية، أو خارجية تتعين بالوزن الشعرى وثوابته العروضية وبالقافية وتراتبها البنائى. بينما يقدم النثر «إيقاعات» تنجزها النصوص داخلياً، وتكون فى المعاداة وراء المكتوب أو داخله، لا أمامه أو خارجه. وهذا الفرق بين موسيقى الشعر وإيقاع النثر هو الذى يخلق مساحات الأثر المتحصل فى أفق قراءة المتلقى ويدعوه إلى ملاحظتها، لا كما تقدم نفسها فى الشعر بخطابية ومباشرة وغنائية حادة، بل بهدوء وتسلسل ومنطق يتسم به النثر خاصة.

أخيراً، يتطلب النثر انصهار عناصر المكتوب انصهاراً قوياً تذوب فيه خصائص ما يقذف النص إلى مصهره من استعانات ورؤى وعناصر.

أما فى الشعر فتتحد العناصر محتفظة بخصائصها ومزاياها، منفرطة ضمنى واحدية النص ومركزيته المتحصلة من الطابع الغنائى للشعر، المتحصل بدوره من تراكم أفراد جنس الشعر عبر تاريخ قراءته وكتابته.

ويمكننى أن أصل إلى التناقض المفهومى فى مصطلح قصيدة النثر من خلال المقارنة التالية:

الشعر	النثر
الفوضى	التنظيم
القصد	الأثر
الترهل الصورى	التكثيف البنائى
التركيب اللغوى	التركيب الدلالى
الواحدية النصية	تعددية التناص
التمركز الغنائى	التمدد الثقافى
التجريد	التعيين
المشافهة	القراءة
الاتحاد	الانصهار
الموسيقى	الإيقاع

ولا يعني ذلك بأى حـال (إطلاق) هذه المزايا على النصوص، لأنها تخفف فى سعيها إلى التحديث من كثير من معوقات توصيلها، وتنجز حداثتها على أساس التقريب دون تهيب أو تردد بين الشعر والنثر. وهذا هو لبّ برنامج قصيدة النثر وأساس وجودها بما هى نوع متقدم فى الكتابة الشعرية المعاصرة.

المعاينة النصية: الفرضيات النظرية والتعينات المتحققة

خلاصةً، واستمداداً من مؤثرات القراءة والتقبل، والانتقال من القصد إلى الأثر، أقول إن دراستى تقوم على فحص:

١ ـ منظور السرد المهيمن على قصيدة النثر.

٢ ـ مهمة تنظيم المقروء النصى التى يقوم بها المتلقى.

٣ ـ معاينة شعرية الأثر.

٤ ـ ملاءمة الفوضى والتنظيم فى النصوص.

سنلاحظ أولاً أن الجيل الأول من كتاب قصيدة النثر الذى التفّ حول مجلة (شعر) وباتجاهات متباينة، يمثلها أدونيس وأنسى الحاج وشوقى أبوشقرا، قد حمل فى تجاربه، بما أنها مبكرة ورائدة كثيراً من أخطاء البدايات سواء فى الحماسة التبشيرية والتطرف فى المغايرة والمغامرة والاختلاف، مع جزء ضرورى من الخسائر يتطلبه التبرير النظرى والمنافحة عن النوع الجديد الملعون من أطراف متعددة، يقع بعضها قريباً من موقع التحديث المفترض لقصيدة النثر، وأعنى كتّاب ما يعرف بالشعر الحر.

وأحاول فى هذا الجزء من الدراسة أن أستمد أسانيدى وأدلتى من المستندات النصية للجيل التالى لشعراء (شعر)، وهم الجيل التالى أو الثانى فى حلقة كتابة قصيدة النثر العربية. ولا شك فى أن لى من المبررات الخاصة ما يسمح بهذا التجييل سواء فى مكونات هؤلاء الشعراء وقناعاتهم النظرية، أو طبيعة نصوصهم والمؤثرات التى وقعوا تحتها، والأفق الذى وصلت إليه تجاربهم بفعل تراكم الكتابة وترجمة النصوص ودرجة الوعى بقصيدة النثر على مستوى كتابتها من قبلهم أو تلقيها من طرف القراء والنقاد.

والإحاطة بتجارب هذا الجيل تستدعى مسحاً واستقراءً ومتابعة لا أدعى أننى أتوفر عليها الآن، وهى ليست من مهمات البحث أصلاً. لذا، سأختار عينات نصية ليست إلا نماذج تتضح من خلالها مزايا وخصائص معينة أسعى إلى توضيحها وتقريرها من خلال هذه النصوص.

وأول ما ألاحظه فى هذا المجال من مزايا عامة مشتركة، أن هذا الجيل يبدأ الكتابة وتنهض نصوصه من أرض أكثر استقراراً واطمئناناً، بينما كانت أرض الانطلاق للجيل الأول أشد تموّجاً وقلقاً بفعل الرفض الذى قوبلت به قصيدة النثر مطلع الستينيات ولعقود لاحقة، واختلاط الأنواع المكتوبة المشوشة على النوع المقترح (تجارب يوسف الخال وجبرا وتوفيق صايغ، مثلاً، فى الشعر الحر أو المنثور الذى كان ينشر ضمن السياق الخاص بقصيدة النثر)، وغياب الأساس النظرى النقدى الذى يفرز تلك الاختلاطات ويشير إلى المستجدات الفنية والجمالية المبررة لقصيدة النثر. فضلاً عن المشاكسة والموقع الدفاعى الذى اضطر شعراء الجيل الأول إلى تغييم أو تعتيم كثير من المفاهيم والمبادئ الأساسية لكتابة قصيدة النثر فكان من أبرز مظاهر ذلك، الإحساس بأن كل «كلام» منثور فى أسطر دون وزن وقافية ينتمى إلى قصيدة النثر، أو أن جذرها الأوروبى كافٍ لمغايرتها واختلافها وغربتها.

غير أن الحماسة الأولى واختلاط المكتوب وحس الاغتراب فى تجارب الجيل الأول يجب ألاّ تقلل من أهمية ما كتب من نصوص وما أنجز من مهمات على طريق مشروعية قصيدة النثر العربية وجمالياتها، الأمر الذى نتلمسه فى تأثير شعراء ذلك الجيل فى تجارب الجيل التالى أو الثانى وكتابة نصوصهم بالرغم من أن ذلك ليس عاماً أو مطّرداً ونهائيا. كما أنه لا ينقص قيمة التجارب الجديدة أيضاً بل هو أمر طبيعى ومنطقى وليس التنصل منه والاستنكاف أو الاستعلاء عليه إلا ادعاء فارغا لا يقول به الشعراء المعنيون بتطوير كتابتهم[٢٠].

كان الانتقال من الغنائية فى الخطاب الشعرى التقليدى، من خلال النزوع الدرامى فى القصيدة التجديدية، إلى قصيدة النثر المستندة أساساً إلى السرد يلخص بشكل من الأشكال موقف «الشعرى» من تقبل «النثرى» واستثماره وامتصاص مزاياه داخل بنية القصيدة. ولم يتم هذا الانتقال إلا بصراع قوى بين الغنائية والدرامية. وقد ظل أثر الغنائية واضحاً فى تجارب شعراء كبار من الجيل التحديثى الأول (مثل أدونيس) حيث تهيمن «الأنا» الشعرية على زاوية الخطاب وتحرّك القصيدة، بما فى الغنائية من موسيقى ومباشرة وصوت عال.

لكن الجيل الثانى ينصرف إلى داخل النص ويبنى بلاغة النص الحديث على حياد لغوى وصورى وعاطفى ظاهرى، بينما يخفى موقع الشاعر وأناه بذكاء ودراية، حتى لتحسّ به فى مقدمة القصيدة إيديولوجياً وفنياً رغم اختفائه متلفظاً.

وهذا هو أبرز جوانب الاقتراب من السرد فى قصيدة النثر.

لكن السرد يأخذ تعينات متعددة نحاول هنا إجمالها بوصفها مظاهر نصية، نسوق الأدلة النصية عليها لاحقاً؛ وهذه المظاهر هى:

١ ـ تحديد البؤرة النصية أو المولّد والمركز. وهو أبرز مهمات القارئ.

٢ ـ الاختزال والتكثيف الصياغى سواء اتصل بطول القصيدة وقصرها أو بدلالتها.

٣ ـ بنية التكرار بشتى أساليبها.

٤ ـ البناء المتنامى تجسيداً للوحدة والكلية النصية.

٥ ـ تحرير الواقعة من تسلسلها الحياتى وإدماجها فى سياق الوقائع الشعرية.

٦ ـ اعتماد التناص وإذابة عناصره المتنوعة رمزاً وإشارة وتضميناً فى النص الجديد.

٧ ـ نظام الجملة وطرق الصوغ وبناء النص لغوياً بتنظيم دقيق.

٨ ـ تعينات السرد المكانية والزمانية والتسميات والمحاورات.

٩ ـ استثمار سطح المكتوب خطياً ودمجه فى المتن النصّى.

١٠ ـ تمازج آفاق الدلالة وتنوعها رغم طغيان السخرية والتمرد.

وقبل أن نعرض المستندات النصّيّة نحترز بالقول إن اختيار النماذج المرفقة أو المستشهد بها لا يعنى أيّة معيارية أو تفضيل لنص على سواه من نصوص الشاعر نفسه أو غيره من الشعراء. فليست مهمتى هنا الإشادة بتجارب معينة وتهميش ما عداها بل كان المعيار الوحيد هو انتساب كتّاب النصوص إلى الجيل التالى لرواد القصيدة النثرية، ومن زاوية فنية كان الهدف من المعاينة الإشارة إلى المزايا التى استقرأناها عبر قراءتنا المستمرة لنماذج قصيدة النثر، وذلك يعنى بالضرورة وجود هذه المزايا والخصائص فى نماذج لم ندرسها لأسباب واضحة تتعلق بالإطالة وتوفر النصوص.

وفى تشخيص البؤرة النصية أو المولّد المركزى للنص سوف نستعين بالعتبات النصية، ومن أبرزها عنوان القصيدة وإهداؤها أو المفتتح الذى يتصدرها، ومكان كتابتها وزمانها.

ففى نموذج جان دمو «مسالك غير سالكة»،(٢١) يضعنا الشاعر إزاء طريق مغلقة وخواء وعبث ولا جدوى. فالمسالك توجد ليسلكها الناس وصولاً إلى أهدافهم. لكنها هنا عصية، غير سالكة يؤازرها الخذلان الشخصى المتحقق من تقابل صورة الأحلام العريضة الطموحة (أرخبيلات) وصورة خوائها وانقراضها وتحولها إلى أوهام، تنتهى بجملة قاطعة مباشرة: «لا انتظار بعد».

وهذا ما نراه أيضاً فى نص خالد المعالى «خيال من قصب» حيث يشدنا العنوان المضاعف، بما هو وجود نصى؛ فهو عنوان للقصيدة وللديوان أيضاً. وذلك يوجّه القراءة

صوب مركزية النص الذى يشف عن وجود ضبابى أيضاً. هنا «خيال» ضعيف لجسد غائب، خيال من قصب هو بعض لعب الطفولة وفروسيتها الدونكيشوتية. لكنه خيال خاسر. ومن هذه البؤرة تتولد جمل النص الكبرى على مستوى الموضوع والصياغة. فالخيال مغطى برماد جزر، يغرق فى زمنه الذى مرّ كالنكات المضحكة. وكل شئ هنا يكتسب قوته من الماضى. أما الذى ظل فهو الخواء: الأثر فى قعر الفنجان الفارغ والبيوت المحترقة فى الشمس.

ولا يكاد القارئ يجد أية صعوبة فى تعيين «الحالة» الشعرية فى النموذجين، وتصبح الصياغات تعزيزاً لوجود البؤرة أو المولّد المركزى الذى يصل عبر سلسلة صور تؤكد اتجاه القصيدة ويتوحد فيها أفق القراءة وأفق النص دون بلبلة أو غموض. وهذه المهمة الموضوعاتية لا تسطح النصوص أو ترهنها بالمباشرة الفجة أو الخطابية؛ لأن وجود أنا الشاعر رغم كثافته؛ يشير إلى ما حوله فى تأمل حزين وبائس هو بعض مزايا القصيدة النثرية التى تكاد تعبر عن مزاج سوداوى له ما يبرره حياتياً وفلسفياً.

فى نموذج عباس بيضون «سلالم»[٢٣]، تأمل ظاهراتى عميق يتحول فيه المكان إلى شئ للتأمل، بعد إسقاط الشعور والوعى على وجوده. فالخلاء وحده يمكن «سماعه» يصعد درجات السلام. والانزياح المتحقق بالفعل «أسمع»، مسنداً للخلاء، يحفزنا ونحن نتأمل سلالم النص على تخيل الوحشة القاسية؛ ليس سوى «خطوات مفقودين» لكنهم موجودون وطرقهم مأهولة. فى هذه اللحظة تتأثث القصيدة بحضور قوى لغياب هؤلاء المفقودين وهم يشدوننا إلى خطاهم الحاضرة التى تصنع «ثرثرة السلالم». إن قصر القصائد الثلاث (تتروح أبياتها بين ١١ و١٤) لم يشعرنا بأى فراغ أو بتر، بل نشعر أن أية إطالة هنا ستكون ترهلاً لا يخدم تعميق بؤرة النص أو نقطة انبثاقه. ورغم أنّ الموضوع واضح والذات متقدمة فيه، لم نشعر بثقل الغنائية أو المباشرة؛ لأن البؤرة ترسل إلى أطراف النص وتعيد إليها تأملات وصوراً تتنوع قرباً وبعداً، لكنها ليست مناسبة للتغنى وتأكيد الأنا الطارئة على الموضوع. وفى نموذج زكريا محمد «القتلى»[٢٤]، نجد تيمة تستدعى موضوع نص عباس بيضون «سلالم»، لكن التقنية هنا مختلفة. فالشعر يبدأ بسؤال، ويحرف الدلالة من الشجر إلى القتلى. ونحس دون تسمية أن الطفل يسأل والكبير يجيب. وإذا كان مفقودو بيضون قد ملأوا الطرقات والسلالم بخطاهم، فإن قتلى زكريا محمد ينتظمون فى صفوف كطلاب مدرسة أو صف أشجار طويلة، لكنهم لا يستطيعون دخول المدينة، لأن قاتليهم الأحياء ـ طبعاً ـ ينتظرونهم بالسهام والنيران عند أبواب المدينة المقفلة.

كأن النص جملة شعرية واحدة محورها السؤال وإجابته. وتلك بلاغة التكثيف والاقتصاد فى قصيدة النثر. أما الدلالات التى تثيرها النصوص السابقة، حتى بعد كشف بؤرها ومراكزها المولدة، فهى كثيرة تحف بالأبيات وتمتد بعد نهاية النص، بل ربما أثارت الكثير بعد الانتهاء منها.

شعراء قصيدة النثر لا يسمون موضوعهم، لكنهم يداورونه ويناورونه للإمساك بطيفه الذى يتسلمه القارئ كما يمسك رجل الآثار بلقية مهمشة ليصنع لها معنى.

ويلزم تحديد بؤرة للنص أن ينتبه القارئ إلى التكثيف والاختزال الصياغى سواء أكانت القصيدة شديدة القصر (من بيتين أو ثلاثة) وهو ما عرف بقصيدة الومضة[٢٥]، أم قصيرة تطرد ببنائها المحكم أية استطالات أو ترهلات.

وصعوبة هذا النوع من القصائد بالغة القصر لا يكمن فى بنائها المقتصد وتمام دلالتها فحسب، بل فى حاجتها إلى قارئ نظير لإيقاعها، يمكنه إدراك حكمتها وبلاغتها ولا يبحث عن شروح أو تمددات لفظية وصورية وعاطفية باذخة، قارئ يتعقب أثر النص فى نفسه ولا يبحث فى النص عن كل شئ وجودا تاما ومكتملا.

فى ثلاثة أبيات يرينا فرج العشة ما فى الشعر من تمرد ومروق فى قصيدة عنوانها «شعر»[٢٦]:

فتىً بهيّ

عصى أمه

وتزوج النار

ويرسم صلاح فائق فى أحد مقاطع قصيدته «مقاطعات وأحلام» لوحة متناظرة الأطراف[٢٧]:

رجل يلاحق طائرة

بعينيـــــــه

طائرة تلاحق رجلاً

بقنبلـــــــة

هذه النصوص، بكلمات تتراوح بين ست وثمان، تتطلب استقصاء طويلاً على مستوى الدلالة. فهى تعيّن موضوعها وتحكم صياغته على مستوى التركيب. فنص صلاح فائق يقوم على تقديم «رجل» مرة «وطائرة» أخرى، ويغير الجار والمجرور «بعينيه/ بقنبلة» ليسمح لقارئه تخيل المشهد العنيف: براءة الرجل الأعزل (يلاحظ الطائرة بعينيه) وبشاعة الحرب (طائرة تلاحقه.. بقنبلة).

والتكثيف يتحقق أحياناً بالتكرار الذى يبنى المشهد جزءاً. وعلى هذا تقوم قصيدة عقيل على[٢٨] «امرأة ٣» حيث تتصدر الأبيات العشرة كلمة «أسمعك» متبوعة بموتيفات مصوغة أحوالاً فى الغالب؛ فلا نحس مللاً بل نتسلم تأكيداً على وجود المرأة المتكرر:

أسمعك فى الجسد طيوراً معباة

أسمعك فى شبح يحتفى بتسلّقى

أسمعك تترنمين وأنت فمى

أسمعك فى النهارات مسفوحةً...

ونخشى عند القراءة أن يسترسل الشاعر ويصعب توقف النص، لكنه يجد نقطة النهاية فى خلاصة بليغة ترتفع بالنص فوق الميوعة العاطفية أو الغزل العادى:

أسمعك فى القصيدة، وأنت فرحى كله

ويكون التكرار متراوحاً بين بيت وآخر (أو ثلاثة) مع الاحتفاظ ببناء الجملة الشعرية فى نص أمجد ناصر «أغصان مائلة»[٢٩] حيث يتصدر الفعل «أريد» متبوعاً بمصدر مؤول ومفعول به:

أريد أن أنظف رأسى

من بقايا الموعظة والكلمة الطيبة.

أريد أن أنظف قلبى

من حطام الحب الأول وشظايا الزجاج.

أريد أن أنظف عينىّ

من شباك القمر الممزقة

وستائر النوافذ الموصدة

فالصياغة المحكمة هنا تؤازر التكرار المتراوح الذى ينبهنا فى كل مرة إلى عضو أو جزء من الجسد، ثم المجرور المراد تنظيفه، وهو عنصران دائماً:

أريد أن أنظف

رأسى	قلبى	عينىّ	صوتى
من بقايا الموعظة	من حطام الحب الأول	من شباك القمر الممزقة	من أكسير الأغنية
والكلمة الطيبة	وشظايا الزجاج	وستائر النوافذ الموصدة	والنداءات المفقوده

ويستمر هذا التقسيم المتكرر ليخلق إيقاعاً داخلياً خاصاً يعضد الدلالة وينبه إلى الانزياحات الشعرية التى يقوم عليها النص سواء باقتران المتخيل بالواقعى (شباك القمر/ ستائر النوافذ) (حطام الحب/ شظايا الزجاج) أو تحوير الاستعارة (سيماء السلالة / أغصان شجرة العائلة)...

وكى لا يظل القارئ منتظراً ما يريد الشاعر، تستدير القصيدة فى نهايتها إلى إرادة إيجابية ليعلن الشاعر:

أريد أن أمشى وحيداً

وأغلق باب الحظيرة ورائى.

وإذا كانت هذه القصيدة تنبنى على تكرار متصدر أو متقدم على أبياتها، فثم نص آخر هو «تعزيم»[٣٠] يجمعه التكرار فى أواخر أبياته التى تختتم بالبياض مؤنثاً (بيضاء) ومذكراً (أبيض) وصيغة المثنى منهما (بيضاوان ـ أبيضان):

يدك الجاهلة على الركبة البيضاء بيضاء

الكاحل الذى يلمع فى ليل عينى أبيض

كتفاك السامقان أبيضان ولوح الصدر أبيض...

وكما يلاحظ القارئ، فثم تكرار للبياض فى البيت نفسه أحياناً، إلى جانب التكرار غير اللفظى، والمتحقق بذكر أعضاء

جسد المرأة وأشيائها بحيث تتراتب عمودياً فى البدايات أسماء لأعضاء الجسد ولوازمه، وفى النهايات تتراتب ألفاظ البياض. أما النهاية فتحقق المفارقة اللّونية لصالح البياض فيصبح الدم المسفوك: دم الشاعر أبيض أيضاً ـ مع تكرار أبيض مرتين.

نلاحظ هنا تعقيد التكرار وحصاره للقراءة فكأنه قوسان يؤطران الملفوظ الشعرى كله، لكنه إطار ذو منفعة ـ إلى جانب متعته ـ إذ يشعر القارئ بطغيان البياض ويوصل رسالة القصيدة الحسية المتعالية كالابتهالات الكهنوتية أو قصائد نشيد الإنشاد ـ وهى تحيلنا إليها بالصياغة وتأليف الجمل.

وأقل من هذا التكرار تعقيداً ما يغدو جمعاً خطياً غير مركب ينتهى بحاصل الجمع أو النتيجة التى ينتظرها القارئ؛ لأن نقصان الجمل يرشح هذا الانتظار. ومثالنا هو نص قاسم حداد «من كل ذلك»[٣١] حيث يتصدر حرف الجر (من) كل بيت من أبيات القصيدة محققاً إيقاعيتها الداخلية المميزة بالتقاط الموتيفات وصولاً إلى النتيجة:

من وجع النوافذ التى...

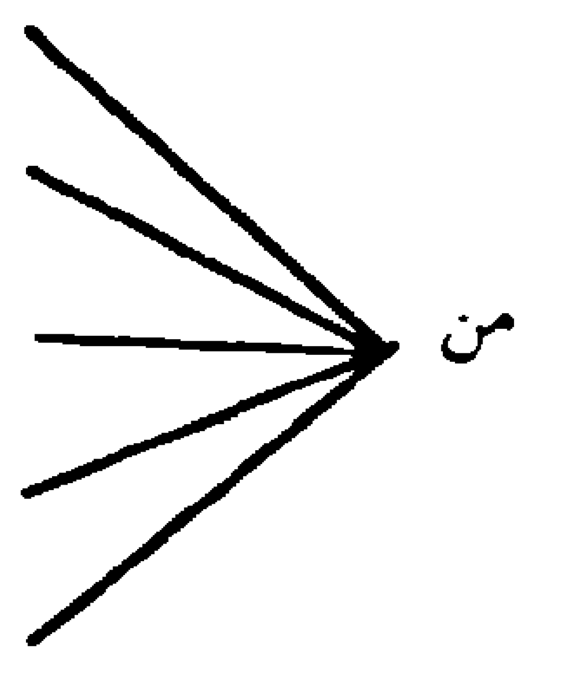
من التربص للحلم...

من الشهقة الأخيرة...

من الرسائل

... أتكوّن كتاباً يتحول إلى صفرة السنابل...

ولكن أسلوب التكرار بتنوعه الذى يسمح به فضاء النثر والاسترسال الصياغى يعكس ـ كذلك ـ الانضباط البنائى المتنامى فى قصيدة النثر، سواء أكان التكرار معقداً أو بسيطاً. إذ يمكن حتى فى النوع الثانى (نموذج قاسم حداد) أن نشكل تصوراً مجرداً للتكرار يوضح الفرق بين النوعين، غير أنه يؤكد الدقة الصياغية وتوخى الوقع من تأكيد التكرار:*



وجع النوافذ

التربص

الشهقة .... أتكون كتاباً ......

الرسائل

تضرع الخبز..

ويكون التكرار مقطعياً فى نوع ثالث يخدم البناء المتنامى ويزيد ارتباط المقاطع فى بنائها وتطوير الدلالة معاً. ونموذجنا، هنا، لعبد الرحمن طهمازى «جنازة أنكيدو»[٣٢] المكوّن من تسعة مقاطع مرقّمة، كل مقطع يضم عدداً من الأبيات يساوى رقم المقطع:

المقطع ـ ١ ـ بيت واحد

المقطع ـ ٢ ـ بيتان

المقطع ـ ٣ ـ ثلاثة أبيات ...

لكنها كلها تبدأ بالبيت الأول نفسه:

الطبيعة سقطت من يدى

وهى إشارة لموت أنكيدو ورثاء جلجامش له. والتقطيع هنا ليس شكلياً بحجة توافق المقاطع رقماً وأبياتاً بل هو يخدم النمو ووحدة النص الكلية؛ إذ تتصاعد نبرة الأسى والرثاء من مقطع إلى آخر حتى تنتهى بمناداة أنكيدو (أو ندبه) ثلاث مرات.

ولم يتوقف البحث عن تكرار كلمة أو عبارة بشكل عشوائى لأن هدفنا هو إبراز التنظيم الذى تتسم به قصيدة النثر بمقابل فوضاها الظاهرية المتحصلة من انفلاتها الإيقاعى، بالقياس إلى الرتابة الوزنية والتقفية الثابتة أو المتناوبة.

فى نص طالب عبدالعزيز «أصدقاء»[٣٣]، تنمو القصيدة وتتصاعد وحدتها تجسيداً ووضوحاً بوسيلة التكرار غير المتناظر الذى ينكسر بالاستطراد الصورى فلا يغدو حاصل جمع أو نتيجة:

البكّاؤون

البكّاؤون أصدقائى

الذين مرت السيوف على أعناقهم

ولم تترك إلاّ بريقها فى الأكتاف

البكّاؤون

الذين ساروا أمامى إلى المناحر

ونحييهم فى أضلاعى

نحيب قطارات تائهة

الذين حلّ عليهم الظلام قبل الأوان

الذين....

وتنتهى القصيدة بالخبر المؤجل ثلاثة عشر بيتاً لنعرف أنهم، أى الأصدقاء، أزهر عليهم الرمل/ واخضرت الفيافى/.. وماتوا من الاختفاء.. ويستطيع الشاعر بين قوسى المبتدأ وخبره، أو المطلع والخاتمة، أن يؤنث القصيدة صورياً ويتوسع فى تفاصيلها التى لا تشط عن مركزها أو تنأى.

وإذا اعتبرنا العنوان المنكّر «أصدقاء» لافتة أو عتبة، فإننا لن نجد «وقائع» أو حالات لأصدقاء حقيقيين، بل هم أطياف ورؤى مشخصة. فالقصيدة تحرر الواقعة (واقعة الصداقة) من سلسلة تراتبها اليومى أو المباشر وتخرجها من سياقها الحياتى (= اللاشعرى) لتضعها فى تراتب أو تسلسل أو سياق جديد لا حياتى (= شعرى) وذلك يطلق فضاء الصورة الذى يحلّق إليه القارئ - وفيه - ليتسلم وجوهاً غريبة لهؤلاء الأصدقاء «الذين إذا ساروا تبكى الريح/ وإذا أقاموا تصعد الأنهار منازلها فى السماء».

وإذا كانت قصيدة طالب عبدالعزيز تنطلق أساساً من واقعة عامة غير متعينة مكانياً، وذلك يسهّل تحريرها أو تحويرها لتغدو واقعة شعرية، فإن فاضل العزاوى فى قصيدته «عندما وصلنا إلى بيت كافكا متأخرين»(٣٤) ينطلق من واقعة متعينة المكان مشخصة الأحداث، ذات مرجعية جغرافية وثقافية محددة هى زيارة منزل فرانز كافكا. لكنّ ما يقدمه فاضل العزاوى ليس إلا رحلة خيالية ورقية يلاقى خلالها سامسا بطل رواية كافكا (المسخ) وجوزيف ك بطل (المحاكمة) ثم يصل أخيراً ليجد كافكا ميتاً فوق سريره/ يحدق من النافذة؛ لقد كان وصولهم متأخراً، والواقعة انتهت حياتياً وشعرياً. لكن ما رأوه فى الطريق جزء مهم من هدف الوصول إليه، فهو «موقف» فكرى أو معرفى من كافكا المذعور (بدلالة بطليه سامسا و ك).

وفى نص قريب من نص فاضل العزاوى فى مرجعيته يكتب خزعل الماجدى «عكازة رامبو»(٣٥)، وهو نص طويل يتوكأ على مفردات من حياة أرثور رامبو ويتابع خطواته فى تطوافه ويعرض مأساة اغترابه ومرضه. لكنه يحكى عن كائن آخر لا تحدد الوقائع التى عاشها فى حياته الحقيقية مفردات حياته الشعرية، أى تلك التى يشكلها النص.

وفى «نشيد إلى مدينة مستعادة»(٣٦) يكتب سركون بولص عن مدينة غير مسماة، لكنها مهجوّة فى البيت الأول إذ يخاطبها:

قاتلة القصائد بكل الوسائل الممكنة..

وإذا ما عدنا إلى العنوان «نشيد...» لاستطعنا تلمّس السخرية التى ينظر من زاويتها سركون إلى مثل هذه المدينة: قاتلة القصائد ورامية الأجنة فى المزابل ومهمشة السكارى والشعراء وملوثة الفضاء بالدخان.. لكنها ليست مدينة أرضية. إنها مصنوعة من شعور ووعى خاصّين، وهى «مستعادة» كما يشير العنوان، بمعنى أنها تنبثق من الذاكرة. وفى التناص الذى يتوسع ليشمل مفهوم إعادة حياة عدد من النصوص فى النص الجديد، والالتقاء بها فى أفق القصيدة، نجد معالجات مختلفة تتدرج من:

١ - الإشارة إلى النص الأول واستدعائه بدءاً من العنوان، ومن خلال أبرز دلالاته. وهو نوع بسيط من التناص، يغدو للنص الأول فيه دور البؤرة، وتتسع موجات القصيدة بدءاً منها.

ونموذج هذا التناص قصيدة «ليل» لسيف الرحبى(٣٧) المهداة (إلى امرئ القيس). وهى تقترب - وتبتعد - من ليل إمرئ القيس، مرة بتضمين عباراته «أرخى سدوله» و «لم يرخ سدوله بعد»، وأخرى بالابتعاد عنه مسافة كافية لإثارة دلالاته. فصورة امرئ القيس «وليل كموج البحر» تتحول فى نص الرحبى إلى:

ليل ...

على شواطئه تُلملمُ الصرخةُ

أشلاءها من فم الغريق

لكن جوهر التناص قائم على إنتاج نص جديد يتأمل الليل ويضفى عليه صفات عصرية:

ليل لا يمكنك أن تقطعه بمنشار

أو تعتقله فى كأس

٢ ـ استشارة جوهر النص الأول دون تفاصيل، ليقوم بمهمة شعرية خالصة فى النص الجديد. ونموذجه قصيدة نورى الجراح «الحائكة»[٣٨]. فالحائكة فى القصيدة عمياء، تحيلنا إلى بنلوب مستغرقة فى الانتظار من خلال حياكتها المتجددة لما فضّت من نسيج قديم. وهكذا الشاعر بـ (أناه) المعترضة فى القصيدة لا ينزل ولا يصعد، باق بأطراف كسيرة على مقعد... وتتناظر الصورتان بشكل يعمق الحزن والخسارة:

الشاعر ←── لاينزل ولا يصعد ولا يذهب ←──
على مقعد ←── بأطراف مكسورة

بنلوب ←── تفض ما تحوك ←── مستغرقة ←── عمياء

فيتخلق بهذا التناظر المقتصد والمؤثر مشهد عبثى يضج باللاجدوى والخواء.

٣ ـ إعادة بناء النص الأول بعد تحوير متنه ودلالاته. وهذا ما فعله فاضل العزاوى فى تمثل منزل كافكا ومصير أبطاله المذعورين فى قصيدته التى مرت بنا. وقد تغنى شعراء قصيدة النثر فى تناصاتهم، معطين القارئ مهمة الاندماج النصى من خلال ثقافته ودمج معرفته بمعرفة النص. وهذا يتجلى حتى فى عناوين بعض القصائد والمجموعات الشعرية مثل عنوان أمجد ناصر (سرّ من رآك)، وعقيل على (جنائن آدم)، وسركون بولص (الحياة قرب الأكربول)، وسواها مما يدمج أفق القارئ بنصوص متعينة بوصفها متونا، أو متراكمة بوصفها متخيلات نصية، تضيف ثقلاً للموضوع أو زاوية المعالجة الشعرية، وأحيانا لغة القصيدة أو خطابها الخاص.

٤ ـ وأهم أنواع التناص المحاكاتى ما ينصرف إلى تمثل لغة نص آخر أو أسلوبه، وذلك ما أنجزه حلمى سالم فى ديوانه (دهاليزى والصيف ذو الوطء)[٣٩] حيث يرينا هذا المقتطف، مثلاً، استعارته لغة المدونات العربية الشعبية ذات المنحى الحكائى ـ وألف ليلة وليلة تحديداً:

أيها الإنسى الدفين

هيتَ لك أيها الإنسى الدفين

خضّنى وأخبرنى: هل وراء كل صخرة إيقاع

كان يقبع لى فى الهشيم فاتناً ورديا

جاءتنى التى جمعتنى عند: لا تلتم

فأعلمتها أننى سأكتب:

فحيح المدى فخاخ

وهذه الرمال أفئدة...

٥ ـ ومنه التناص القائم على استثمار سطح المكتوب، ومحاكاة المخطوطة العربية القديمة فى الهيئة الكتابية وتوزيع الأسطر الشعرية والعناوين والاستدراكات والهوامش، حتى تبدو الورقة جزءاً من مخطوطة لا يتردد الشاعر فى شطب (أو تعديل وتغيير) عبارة، والإشارة بالأسهم وكتابة الأبيات فى حواشى الصفحات وهوامشها، واستخدام الخطوط وعلامات الحساب والحروف المفردة. وقد أنجز رعد عبدالقادر عملاً شعرياً كاملاً بالخط أسماه (جوائز السنة الكبيسة)[٤٠] يقوم على هيئة المخطوطة مازجاً الشكل السطحى للنص المكتوب بخط اليد، بمحتوى كامل من خطاب المخطوطة: السحر والأدعية والصلوات والتكرار والاستطراد متجاوزاً خطأين قاتلين فى محاولات سابقة عليه أرادت استعارة شكل المخطوطة من حيث كتابة القصائد باليد دون استثمار خطاب المخطوط فظل المحتوى عصرياً ينافر الإطار التراثى، وكذلك النزعة التخطيطية أو الخطية فى الفن التشكيلى حيث تعنى الحروفية أحياناً إلصاق الحرف فى عناصر متنافرة على جسد أو سطح اللوحة، فتؤدى الحروف والإشارات والعلاقات البدائية دوراً زخرفيا خالصاً.

إن الإفادة من التناص، هنا، تمنح قصيدة النثر إيقاعاً خاصاً تقرأ لى أساسه، وهو يجعل لها كياناً علائقياً يحيل إلى ما يذخر القارئ من تجارب، ويثير من خلال الوقع أو الأثر المتحصل بالقراءة كوامن الشعر فى وعى المتلقى ودواعى الحرية والرفض فى أعماقه التى تجمدت وجفت بما اعتراها من تكرار للنماذج، ورتابة فى الرصف، وقعقعة إيقاعية صاخبة، وجعجعة لغوية فارغة، وهيجانات عاطفية مبتذلة.

هوامش وإحالات

(١) تودوروف: **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال ـ الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ١٢ وص٢٤.

(٢) أرسطو: **فن الشعر**، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة ـ بيروت د.ت، ص ٥.

(٣) يرد مصطلح «المحاكاة» واضحاً في منهاج البلغاء للقرطاجني، ولدى الفارابي أيضاً. يراجع: عبدالله الغذامي: **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، النادي الأدبي الثقافي ـ جدة ١٩٨٥، ص ١٩.

(٤) إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٢، ص ٦.

(٥) حاتم الصكر: **ما لا تؤديه الصفة**، دار كتابات ـ بيروت ١٩٩٣، ص ٢٩.

(٦) أدونيس: **الشعرية العربية**، دار الآداب ـ بيروت ١٩٨٥، ص ٢٧.

(٧) ينظر: الغذامي، ص ١٩. وتعريف الفارابي للقول الشعري بأنه التمثيل، تنظر: رسالة في قوانين صناعة للفارابي، تحقيق: عبدالرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو ص ١٥١.

(٨) يُنظر: أرسطو، **فن الشعر**، ص ٣.

(٩) تودوروف، ص ٢٣.

(١٠) نفسه، ص ٨٤.

(١١) جان كوهين: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ـ دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ٩.

(١٢) جاكوبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ـ الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ١٩.

(١٣) سوزان برنار: **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون ـ بغداد، ١٩٩٣، ص ص ١٨١ ـ ١٨٢.

(١٤) نفسه، ص ٣١ وما بعدها.

(١٥) روبرت هولب: **نظرية الاستقبال ـ مقدمة نقدية**، ترجمة: رعد عبدالجليل جواد، دار الحوار، دمشق ١٩٩٣، ص ١٧٥.

(١٦) يشير إلى تناقض مصطلح قصيدة النثر كل من: جاكوبسون، ص١٠. وسوزان برنار، ص ١٩ و ٢٧٠ و١٤٣، وعربياً أشار أدونيس في مقدمة الطبعة الرابعة لأعماله الشعرية الكاملة، بيروت ١٩٨٥، ص ٥ وما بعدها، إلى تناقض المصطلح الذي أشاعه هو نفسه في كتاباته الأولى. ويقترح مصطلحاً آخر لا يقل بلبلة عن السابق وهو «كتابة الشعر نثراً» وهو مصطلح يجسم ائتلاف النقيضين ويمازج بينهما بعملية الكتابة المنصبة على الشعر بوساطة النثر.

(١٧) هذه الخصائص تُلخص معرَّبةً بإيجاز عن سوزان برنارد وترد في مقدمة ديوان (لن) لأنسي الحاج، تراجع الطبعة الثانية منه، بيروت ١٩٨٢، ص ١٩. وتقارن بما ورد في كتاب برنار: **قصيدة النثر**..، ص ٢٨ و ١٥١ حيث تذكر «المبادئ الأساسية» لقصيدة النثر فتعد الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير أو كليته، والوحدة العضوية، والمجانية، والكثافة وتركز على ما فيها من فوضى وتنظيم معاً. وهو أشد تناقضات قصيدة النثر التي لم يتنبه لها كتابها العرب المبكرون.

(١٨) سوزان برنار، ص ٢٦٥. وللإفادة من الخصائص السردية والعناصر الحكائية وشيوع السرد في الشعر منذ السريالية، يُراجع: الصكر، ص ٩٣.

(١٩) كوهين، ص ١٠.

(٢٠) يلاحظ الدارس، وهو يستقصي مؤثرات الجيل «الأول في لاحقيهم، أن شعراء «الشعر الحر» بالمعنى الأنجلو ـ سكسوني (جبرا وجماعته) لا يملكون تأثيراً محدداً باستثناء محمد الماغوط الذي استهوت الشعراء مطابقاته الصورية وقيام قصيدته على المفارقة الساخرة والجارحة مع التقاط الموتيفات الذكية وربطها ببعضها.

(٢١) جان دمو: **أسمال**، دار الأمد ـ بغداد، ١٩٩٣، ص ٣٣.

(٢٢) خالد المعالي: **خيال من قصب**، منشورات الجمل ـ كولونيا ١٩٩٤، ص ٧١.

(٢٣) عباس بيضون: **أشقاء ندمنا**، دار النهار ـ بيروت ١٩٩٣، ص ٥٩.

(٢٤) زكريا محمد: **الجواد يجتاز أسكدار**، دار السراة ـ لندن ١٩٩٤، ص٧١.

(٢٥) وعرفت هذه القصيدة القصيرة جداً باسم آخر هو «الجملة الشعرية» وكتبها في العراق بكثرة خزعل الماجدي ورعد عبدالقادر.

(٢٦) فرج العشة: BAR FLY، دارالأرض ـ قبرص ١٩٩٢، ص ٧٩.

(٢٧) صلاح فائق: **مقاطعات وأحلام،؟**، لندن، ١٩٨٤، ص ٦٩.

(٢٨) عقيل علي: **جنائن آدم**، دار توبقال ـ الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٨.

(٢٩) أمجد ناصر: **أثر العابر ـ مختارات شعرية**، دار شرقيات ـ القاهرة ١٩٩٥، ص ٨٥.

(٣٠) أمجد ناصر: **سُرَّ من رآك**، ط٢، دار جلجامش، ١٩٩٦، ص ٤٣.

(٣١) قاسم حداد: **يمشي محفوراً بالوعول**، دار رياض الريس ـ لندن ١٩٩٠، ص ٧٢

(٣٢) عبدالرحمن طهمازي: **أكثر من نشأة لواحد فحسب**، منشورات الجمل ـ كولونيا ١٩٩٥، ص ٣٤.

(٣٣) طالب عبدالعزيز: **تاريخ الأسى**، دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ١٩٩٤، ص٢٢.

(٣٤) فاضل العزاوي: **في نهاية كل الرحلات**، منشورات الجمل ـ كولونيا ١٩٩٤، ص ٧٢.

(٣٥) خزعل الماجدي: **عكازة رامبو**، دار الأمد ـ بغداد وهو قصيدة طويلة.

(٣٦) سركون بولص: **الحياة قرب الأكروبول**، دار توبقال ـ الدار البيضاء ١٩٨٨، ص ٣٩.

(٣٧) سيف الرحبي: **رجل من الربع الخالي**، دار الجديد ـ بيروت ١٩٩٣، ص ٢١.

(٣٨) نوري الجراح: **مجاراة الصوت**، دار رياض الريس ـ لندن ١٩٨٨، ص١٦.

(٣٩) حلمي سالم: **دهاليزي والصيف ذو الوطء**، دار رياض الريس ـ لندن ١٩٩٠، ص ٤٠.

(٤٠) رعد عبدالقادر: **جوائز السنة الكبيسة**، دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ١٩٩٥.

• ملحق نصوص

چان دمو :

(أسمال)

منشورات الأمد ـ بغداد ـ ١٩٩٣ .

مسالك غير سالكة

يوماً
قبيل القيامة
سأتوحد مع الضباب
وأترك كافة أبواب اللانهاية
مغلقة
في انتظار
إبليس.
أين انقرضت أرخبيلات
أحلامي؟
أوهامي مجردٌ لآلئ..
لا انتظار بعد.

حانة ماهر ـ ٤ نيسان/ ١٩٩٢ ـ بغداد

خالد المعالي:

(خيال من قصب)

دار الجمل ـ كولونيا ـ ١٩٩٤

خيال من قصب

خيالي مغطى برماد من جزْر
في بحر كبير، أمواجه عالية
يقف الزمن عندها مواريا
عاداته، ناثراً وردات جرحه اليابسة.

خيالي يخوُض كغريق طوعي في
نكات عمره، يبدّل المسافات
ويوهم الحياة بظلمة طاغية.

الليل مختصر بأحلام عن
ماضي بعيد، فيه تتدحرج
أحجار الطفولة، تزعق الحيوانات،
بشر الجوع، الأردية المرقّعة والطلقات التائهة.

قمر في قطار، قهوة مرة، أثر
في قعر فنجان شموس محرِقة
بيوتها من قصب.

١٩٨٩/٨/١٠

زكريا محمد:

(الجواد يجتاز أسكدار)

دار السراة ـ لندن ـ ١٩٩٤

القتلى

ما هذه الأشجار الطويلة؟
ولمَ تقف هكذا صفا واحدا بلا
نهاية؟
هؤلاء هم القتلى يا بني

ذهبوا إلى الحرب ولم يعودوا
إنهم يقفون هنا
كى يدخلوا المدينة بانتظام
كطلاب مدرسة

لكن أبواب المدينة مقفلة
والأحياء على الأبراج
ينتظرون بالسهام والنيران.

عباس بيضون:

(أشقاء ندمنا)

دار النهار ـ بيروت ـ ١٩٩٣

سلالم

أسمع هذا الخلاء
الذى يصعد درجة درجة
خلف الباب
وليس ما يحمله غالباً
سوى خطوات مفقودين
تلك ثرثرة السلالم
لم يعد أحد من هناك
بيد أن طرقهم
تظل مأهولة دائماً
لقد بدّدوا دمهم
وليست لغتنا فى الغالب
سوى من ذلك الدم الهرم.

أمجد ناصر

(سُرّ من رآك)

ط ٢ ـ دار جلجامش ـ ١٩٩٦

تعزيم

يدُكِ الجاهلة على الركبة البيضاء بيضاء
الكاحل الذى يلمع فى ليل عينى أبيض
كتفاك السامقان أبيضان ولوح الصدر أبيض
يمامتاك الجافلتان بيضاوان
وبينهما برزخ أبيض
قبتك بيضاء وسفحها أبيض
نوم البنفسج بين رخامتين بيضاوين أبيض
حقواك الهضيمان أبيضان
وانثناؤك أبيض
مشيتك بيضاء ومجالها أبيض
قميصك المتروك كيفما كان أبيض
ورائحتك فيه بيضاء
لمستك طرف الوصال بيضاء
وتنمرك فى السرير أبيض
شهقتك بيضاء
ودمى الذى تسفكين أبيض
أبيض.

قاسم حداد:

(يمشى مخفوراً بالوعول)

دار رياض الريس ـ لندن ـ ١٩٩٠

من كل ذلك

من وجع النوافذ التى تطل على سريرة الناس
من التربص للحلم وحلمة الرضيع

من الشهقة الأخيرة لبداية الخلق

من الرسائل التى انتظرتها وكانت لا تصلْ

من تضرع الخبز وقصعة الجوعْ

من الذى لم يمت والذى قتلوهُ والذى سوف

والذى لا يزال والذى صديقاً لى

والذى لا أعرفه والذى لا اسم له

من الزجاج الصادق الذى لا يشف عن شئ غير البرد والشظايا

من الخوف الذى لا يذهب مع القصمان ولا الغسل

ولا يصير ذكرى

من الخطوة التى وراء قدمى

من الحقائب المشحونة حصاراً

من كل ما ليس فى الظن والمحتمل ولا يصدق

أتكون كتاباً يتحول إلى صفرة السنابل

ورقةً ورقةً

وعلىَّ أن أتشبث بما ليس يأساً.

عبدالرحمن طهمازى.

(أكثر من نشأة لواحد فحسب)

منشورات الجمل ـ كولونيا ـ ١٩٩٥

جنازة انكيدو

ـ ١ ـ

الطبيعة سقطت من يدى

ـ ٢ ـ

الطبيعة سقطت من يدى

قبل أن أسترد أنفاسى

ـ ٣ ـ

الطبيعة سقطت من يدى

الصدى ينفجر فى البرعمة متابعاً معناه المتطاير

هكذا يأتى المعنى المجهول بعد القول المعلوم

ـ ٤ ـ

الطبيعة سقطت من يدى

الرعب المتنوع للطرافة الناقصة

الفراغ ينظف صمتى

الجنون الذى لم يفسد فى مستشفى

ـ ٥ ـ

الطبيعة سقطت من يدى

الآهات تعدّ الحبال الصوتية

الطائر يلقط لحنه المهلهل على جوانب الحبة

الليل ينوء بمرآته الثقيلة

ما أخف فطنة الشبح

ـ ٦ ـ

الطبيعة سقطت من يدى

العجز المستنير لخيالنا التقليدى

الصحراء يطيش عماها فى الدموع

حقّك ينتصب كاملاً بين الأطلال

الرمال تضيق بطابعها العددىّ

الثقة تشمّنى وتعتدل

ـ ٧ ـ

الطبيعة سقطت من يدى

يا شقيق روحى اصعدْ

ستلم موسيقاى دوافعك

الوزن الشفّاف يطلبك

الأمل والتقصير فى منظرك الشائك

نحن تبخرنا من دمعة واحدة
البقيّة تلحقنا ولا تندمل

ـ ٨ ـ

الطبيعة سقطت من يدى
الثبات الكاسح لذبذبات المصير
الأحلام على أسوار النوم الوحشى
الأفق الدافئ للشمعة يسترسل باردا إلى الظل
أيها الانتظار: لم تلتفت إلى اتجاهك منذ وقت طويل
ساعتك تحت بندولها الهرم
ووقتك استأجر غيرك
الرعاة أخذوا نصف كلكامش وتفرّقوا

ـ ٩ ـ

الطبيعة سقطت من يدى
كيف يتزن هذا النفى ويسمعنى
الوجود يستخرج ضعفه ويحيطك بالألغاز
العتمة تدور فى موضوعها الواسع
أنكيدو.. أنكيدو.. جمالك لا يومئ
ذراعك لا تتهيأ
صمتك على الأثر
أنكيدو.. أنكيدو..
أيا أنكيدو

طالب عبدالعزيز:
(تاريخ الأسى)
دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ١٩٩٤

أصدقاء

البكّاؤون،
البكاؤون أصدقائى
الذين مرت السيوف على أعناقهم
ولم تترك إلا بريقها فى الأكتاف
البكّاؤون..
الدين ساروا أمامى إلى المناحر
ونحبيهم فى أضلاعهم
نحيب قطارات تائهة
الذين حلَّ عليهم الظلامُ قبل الأوان
الذين إذا ساروا تبكي الريح
وإذا أقاموا تصعد الأنهار منازلهم في السماء
البكّاؤون
ذوو الصدور البيض
كالمصاحف المفتوحة
أزهر عليهم الرمل
واخضرت الفيافي
علقوا بثوب الأفق
وماتوا من الاختفاء

١٩٨٧

فاضل العزاوى:
(فى نهاية كل الرحلات)
دار الجمل ـ كولونيا ـ ١٩٩٤

عندما وصلنا إلى بيت كافكا متأخرين

تركنا براغ وراءنا،
وصعدنا القلعة القديمة،
باحثين عن بيت أسود،
يسكنه فرانز كافكا.
ـ المستر كافكا لم يعد يعيش هنا،
ربما انتقل إلى مدينة أخرى.
قال شاب يغازل فتاة على مصطبة.

ومرت امرأة، همست محذرة:
ـ «لا تدخنوا رجاء في حضوره،
فقد ساءت صحته البارحة».
في الطريق
رأينا غريغوري سامسا يخرج من غرفته زاحفا
ويختفي داخل جذع شجرة.

في الدهاليز التي لا نهاية لها
والأنفاق التي تقيم فيها الفئران
كانت ثمة شمعة تضيء فوق منضدة
وجوزيف ك. يرسم خرائطه
حتى لكأنه تلميذ في المدرسة

قرعنا الباب أخيرا
ودخلنا، حاملين زهورنا،
مفكرين في ما ينبغي أن نقول
سوى أننا كنا
قد وصلنا متأخرين كالعادة
وكان هو ميتا فوق سريره،
يحدق من النافذة.

١٩٩١

سركون بولص:
(الحياة قرب الأكروبول)،
دار توبقال ـ الدار البيضاء ـ ١٩٨٨

نشيد إلى مدينة مستعادة

قاتلة القصائد بكل الوسائل الممكنة، قابلة
للمناسبات والصدف الكريمة (كم من الولادات جرت
بين يديها، وكم صرخة أخرجتها من بيتها إلى المدى)
أنتِ التي تشدني
كمرساة عبر العوالم، لم أنل منك كفايتي وها أنا
أعود إلى شوارعك الجميلة، باختياري.

في فضائك الحامل بأشلاء النبوءات
مزابلك الآهلة حيث يعثرون أحيانا على الأجنة
في طيّتك النهائية حيث الوجوه البلهاء بآلافها
تعبد فانوسا يحشرج في شرفة النجمة
السينمائية المنتحرة بحبوب نومها، ويقودني التأمل في
معنى

سيف الرحبي:
(رجل من الربع الخالي)
دار الجديد ـ بيروت، ١٩٩٣.

ليل إلى امرئ القيس

ليل لا يمكنك أن تقطعه بمنشار
أو تعتقله في كأس
ليل ثعلبي المزاج
أحياناً يشبه مهرجا في ساحة عامة
وينزلق أملساً كفراء العروس
ليل العرّافات وسائقي الشاحنات
لم يرخ سدوله بعد
لكنه أوعز إلى مخلوقاته بالنميمة.
الغرباء يطلون من شرفاتهم أمام البحر
والسفن غارت في ذاكرة البحارة.
ليل غير قابل للاندحار

على شواطئه تلملم الصرخةُ
أشلاءها من فم الغريق
ليل وعرّ
وقد أرخى سدوله على عنق العالم.

نورى الجراح:
(مجاراة الصوت)
دار رياض الريس ـ لندن ـ ١٩٨٨

الحائكة

الجميع ينزل ويذهب
ينزل ويذهب.
حتى الذين صعدوا
نزلوا وذهبوا
إلا أنا
لا أنزل ولا أذهب
لا أصعد ولا أنزل
باق
على المقعد
بأطراف تكسرت من الرجرجة
أتأمل الحائكة العمياء
مستغرقة
إلى أن ينفذ النور من جدار حياكتها.

خريف لندن ـ ١٩٨٧



معنى المعنى
تجليات فى الشعر المعاصر
الليل نموذجا

عبد القادر الرباعى*

ـ ١ ـ

يعد اقتحام النص الأدبى بعامة، والشعرى بخاصة، مجازفة طوعية فى فضاء معمى بالرغم من شدة الوضوح التى قد يبدو عليها أحيانا، بل إن هذا الوضوح ذاته يصبح لونا من الخداع أو حجابا يرد البصر عن رؤية ما يستتر خلفه. لأجل هذا تعد قراءة النص الشعرى نوعا من الكشف عن عوالم عصية على الإدراك، أو تخطيطا لشق طريق فى أرض مجهولة التضاريس والامتدادات. فالنص ـ كما قال بارت: «ليس خطاً من الكلمات ولكنه فضاء لأبعاد متعددة فى مجموعة متنوعة من الكتابات»[١]، لذلك عدت نظرية النقد معتركا يدور حول النص، أو محاولة لغزوه والدخول إلى بواطنه أو التحليق فى آفاقه، فالنص عند كولر Coler «تشكل لغوى ينم عن غير ما يقول، ويبطن أكثر مما يظهر»[٢]. وقراءة مثل هذا النص دخول فى تشكلاته وتفكيك لخيوط نسيجه لتعرف ترابطاته، وحل عقد نظامه، وتبيان أسس العلاقات التى تؤلف شبكته. بناء على هذا الجهد تصبح قراءة الشعر ـ كما قال إليوت: «تجربة حية مثلما أن كتابته تجربة حية سواء بسواء»[٣]. لكن ليس كل قراءة «تجربة حية»، فهناك قراءات لا تتعدى التقاط ما على السطح بتقاعس وتكاسل. ولهذا ميز تودوروف بين ثلاثة أنواع من القراءة[٤]:

الأولى: إسقاطية لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله متجهة نحو المؤلف أو المجتمع.

الثانية: قراءة الشرح التى تقف عند ظاهر النص وتكتفى فى شرحه بوضع كلمات بديلة للمعانى نفسها.

الثالثة: قراءة الشاعرية التى تسعى إلى جلاء ما فى باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما فى لفظه.

---

* أستاذ الأدب والنقد ـ قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد ـ الأردن.

ويبدو أن اختلاف القراءات هذا مبنى على اختلاف فى مستويات المعنى للنص الواحد عند القارئين. لقد أشار بعض النقاد قديما وحديثا، بمن فيهم عبد القاهر الجرجانى، إلى «المعنى» و«معنى المعنى» فى النص الشعرى، قال عبد القاهر:

ها هنا عبارة مختصرة وهى أن تقول المعنى ومعنى المعنى. نعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذى فسرت لك(٥).

وقال جون كوين:

مشكلة «معنى المعنى» هى من أكثر المشاكل مناقشة بين اللغويين المعاصرين... كلمة «المعنى» تشير بصفة عامة إلى ما يرسلنا إليه الدال، لكننا هنا يمكن أن نحدد مع أوجدن Ogden وريتشاردز Richards عنصرين مختلفين (من المعنى):

١ ـ الموضوع الحقيقى معتبرا فى ذاته.

٢ ـ العملية الذهنية التى من خلالها يفهم الموضوع.

وهو يقترح أن يسمى هذان العنصران: «المعنى النثرى» و«المعنى الشعرى»(٦).

أما بارت، فقد أشار إلى «المعنى الثالث» فى مقالة أفردها له بخاصة The Third Meaning حيث قال عنه:

إنه المعنى المكتوم، الرابض فى الشكل، فهو واحد فى متعدد، يطل على اللامحدود، وينفتح على حقل من المعانى(٧).

لهذا ،كان عنده قارئ النص «منتجا»، لا «مستهلكا»، فالنص ـ كما قال: يحتاج إلى عاشق موله لا يتورع عن اختطاف محبوبته والبقاء معها فى المطلق بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع(٨).

لقد تمحورت توجهات قراءة النص عند النقاد المحدثين حول قطبين اثنين سماهما «جراهام هو»: «النموذج الخلقى» و«النموذج الشكلى»، ووصفهما بقوله:

الذين يولون أشد عنايتهم لما وضع الأدب له (النموذج الخلقى) يميلون إلى تكوين فكرة هشة وغير تحليلية عما هو الأدب، والذين يعنون أكثر ما يعنون بما هو الأدب (النموذج الشكلى) يميلون إلى تكوين فكرة هشة وغير تحليلية عما وضع له الأدب.

وحلاً لهذا الازدواج غير المقبول يقترح أساسا مشتركا بينهما قائلا:

الأساس المشترك الوحيد للوجوه الخلقية والشكلية فى عمل أدبى هو أنهما قسمان من مشروع واحد. فإذا كان المشروع حيا تكون العلاقة بين الجانبين ذات توتر واحد. فكلاهما يفسر الآخر ويعدله، ثم يغدوان كلا واحدا؛ لأن بينهما تيارا من الطاقة ـ تيارا متناوبا إذا سمح لنا بهذه الاستعارة الكهربائية(٩).

ولابد لنا من مشايعة رأيه لأن المعنى لا تتألف منطلقاته وتتفجر أبعاده إلا من خلال الشكل الذى استقرت فيه الكلمات على هيئة خاصة، كما أن الشكل بالكيفية التى جاء عليها إنما تألف ببواعث المعنى وأعماقه. وقد صبت آراء كثير من النقاد المحدثين فى هذا المصب. لقد أشار جون كوين ـ مثلا ـ إلى نمطين من وظائف اللغة هما: ذهنى إدراكى، وتقديمى عاطفى. ولكى يميز بينهما استعمل مصطلحين آخرين هما «الإشارة» و«الإيحاء»، على أساس أن «الإشارة تميز رد الفعل الإدراكى، والإيحاء يميز رد الفعل العاطفى». لكنه أكد أن المصطلحين يرتدان «إلى مرجع واحد»، وأنهما «يتعارضان فقط على المستوى النفسى»، فوظيفة لغة النثر «إدراكية» ووظيفة لغة الشعر «إيحائية». إن هذا ليؤكد أن الإيحاء فى لغة الشعر يلتئم مع الفعل العاطفى، وأن الفعل العاطفى هو المعنى الذى ينبثق من اللغة

الإيحائية. وقد استعان چون كوين لتأكيد هدفه فى التحام الشكل الإيحائى بالمعنى العاطفى فى لغة الشعر بثلاثة نصوص لنقاد كبار:

الأول نص فاليرى: «هناك مظهران للتعبير اللغوى: نقل حقيقة، وتوكيد عاطفة، والشعر حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين».

والثانى نص ريتشاردز: «الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية».

والثالث نص كارناب Carnab: «إن هدف قصيدة عن أشعة الشمس والسحاب ليس أن تنبئنا بحالة الطقس، لكن أن توضح لنا بعض عواطف الشاعر وأن تثير فينا عواطف مماثلة». وتأسيسا على هذه الاقتباسات التى توضح مفهومه تماما، بلور رأيه فى أن لغة الشعر تكمن فى تحويل العواطف الحقيقية إلى عواطف شعرية أو التحرك من الذات إلى الموضوع. فالإحساس ـ كما قال ميكل دوفرن Mikel Dufrenne: «هو أن أجرب مشاعر، لا باعتبارها حالة من حالات ذاتى، ولكن باعتبارها خاصة متصلة بموضوع». انطلاقا من هذا تصبح القصيدة فى نظر چون كوين: «تكنيك لغوى لحصاد نمط من الوعى»[١٠].

النتيجة التى ندركها من مقارنة هذه الآراء بآراء جراهام هو السابقة هى أن النظرة الشكلية التكنيكية والنظرة الخلقية المعنوية تتعاونان معا كى تكونا قطبين متحاورين لا متفاصلين داخل النص الشعرى ـ القصيدة، حتى يتحقق بتحاورهما تكامل «المعنى» و«معنى المعنى» فى تصور القارئ ـ الناقد، كما تكاملا من قبل فى وجدان المؤلف ـ الشاعر.

لكن هذا التكامل عند كل من القارئ والشاعر لا يشترط فيه المطابقة أو المماثلة. فقراءة الشعر ـ كما ورد فى قول إليوت السابق ـ تجربة أخرى غير تجربة كتابة الشعر. بل إن إليوت زاد على ذلك بأن جعل الشاعر نفسه صاحب تجربة مخالفة عندما يصبح قارئا لشعره. قال: «ومع الزمن يصبح الشاعر مجرد قارئ لقصائده، وذلك بعد أن يكون قد نسى معانيها الحقيقية أو غير أفكاره». وتبعا لذلك «يحتاج النص (الشعرى) إلى عين ترى فيه مالم يره المؤلف ومالم يخطر له»، «فمهمة القارئ الناقد أن يتحرر من سلطة النص لا لكى يقرأ ما يقوله، ولكن انطلاقا مما يقوله، وبسبب ما يقوله»[١٢]. فتأمل القصيدة وقراءتها قراءة واعية خلاقة متحررة نوع من إعادة خلقها، أو إبداعها: فنحن حين نقرأ شعرا نتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب وأخيلة. وتنفتح لعيون بصيرتنا مجموعة من الصور والمناظر والمواقف التى رسمها الشاعر ودفعنا إلى رسمها من جديد[١٣].

لأجل هذا تتعدد القراءات؛ فقراءتان لكتاب واحد ـ قصيدة واحدة لايمكن أن تكونا متماثلتين أبدا، إذ إننا نخط أثناء قراءتنا كتابة سلبية، فنضيف إلى النص المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه، فما أن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص[١٤]. ونحن نرى أن أفكارا مهمة لرولان بارت R.Barthes تصب فى هذا الاتجاه: فعن اتحاد النظرة الشكلية بالنظرة الخلقية قال:

> الكتابة، إذن، بوضعها فى صميم الأشكال الأدبية التى لا تبدأ إلا معها، هى، أساسا، أخلاق الشكل[١٥].

وعن أهمية القارئ وقيمة القراءة تحدث مطولا فى مقالته الشهيرة «موت المؤلف The Death of the Author». لقد أوحى بأن الكتابة بعد خروجها من يد المؤلف تغدو ملك يمين القارئ الذى يحيا معها وبها. أو كما قال: «ولادة القارئ يجب أن تكون على حساب موت المؤلف»[١٦]، وبموت المؤلف تصبح «اللغة هى التى تتكلم». وكلام اللغة على لسان قارئ حاذق يفضى ـ كما نرى ـ إلى قول شئ ما، أو معنى ما، فالقصيدة توجد وتعنى فى آن. وهذا رأى تتابع فيه آراء جراهام هو الذى نقض المبدأ النقدى القائل: على القصيدة ألا تعنى بل أن توجد» فقال: إنها محاولة باسلة ونحن نحتاج إلى القيام بها غير أن حدها مثالى وليس فعليا. إن القصيدة لا تستطيع أن توجد أبدا إلا من خلال معناها فقط»[١٧]. ومهما ابتعد معنى النص ـ القصيدة، وكيفما انطلق، فإنه يظل مشدودا إلى الجوهر الإنسانى. لأننا ننظر إلى أى نص أدبى على أنه «بنية.. حاملة لمعنى إنسانى»[١٨].

وانطلاقا من الجوهر الإنسانى هذا ينفتح النص ـ القصيدة «على حقل من المعانى»، كما قال بارت بحق.

انطلاقا من هذا، فإن القراءة تعنى ـ كما قال وليم راى ـ «إيجاد المعانى»[19]، أو بعبارة أقرب إلى فهمى للمسألة: إنتاج المعانى. ذلك لأن كلمة «إيجاد» قد تعنى لبعضهم التفتيش عن معان محددة وإيجادها، أما كلمة «إنتاج» فتعنى انفتاح القارئ على النص واستنباط المعانى التى توحى بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات والأشياء فى ذلك النص. ولقد أحسن عز الدين إسماعيل صنعا حين باعد بين «معنى المعنى» فى النص وبين «قصد» صاحبه، وأيضا حين منح مفسر النص حرية التخلص من التقيد بمعنى معلوم فى تفسيره أو قراءته[20].

تبنى مشكلة «معنى المعنى» ـ كما أشار ريتشاردز وأوجدن ـ على أساس استخدام الكلمة فى النص. فهما يريان أن هذه الكلمة داخل سياقها يمكن أن تكون واحدة من كلمتين هما: أولا كلمة الإشارة التى تعنى فى موضع استخدامها تعزيز الدلالة على أمور ذات مرجعية معينة أو تنظيمها أو الربط بينها. وثانيا الكلمة الانفعالية وهى الكلمة التى تعبر عن المواقف، أو تثير المشاعر. ويشيران أيضا إلى أن هاتين الوظيفتين المتغايرتين تبرزان على صعيدين هما: جانب المتكلم وجانب المستمع. أما الوظيفة الإشارية للكلمة فتتضمن الإشارة إلى الأمور ذات المرجعية المعينة، والترابط فيما بينها بدلالات معنوية مشابهة لدى المتكلم والمستمع، لكن الوظيفة الانفعالية تتضمن التعبير عن المشاعر والانفعالات والمواقف والحالات العاطفية والقوى الداخلية، بما لها من كثافة عالية عند المتكلم، وكذلك ما تستدعيه تلك الأحوال النفسية من إثارات وترابطات داخلية لدى المستمع[21].

ولما كانت الوظيفة الانفعالية لا تشير بشكل مباشر إلى ما تعبر عنه لدى المتكلم (الشاعر)، ولا إلى ما تثيره لدى المستمع (القارئ)، فإن المعانى المرتبطة بها غير قابلة للتحديد هنا وهناك، وبذا ينتفى شرط التشابه فى الدلالة الذى وجدناه فى الوظيفة الإشارية للغة.

نستنتج من خلال استحضارنا كل الأقوال السابقة ـ على ما يمكن أن يكون بينها من اختلاف ـ أن الاتجاه المعاصر لمفهوم «معنى المعنى» فى الشعر هو ما تقضى به القراءة الواعية التى تجتهد فى حل إشكال ترابط العلاقات المنشأة بين الكلمات الموحية بالأحوال النفسية والفكرية أو القوى الداخلية الكثيفة من خلال تجاورها وتباعدها وتنافرها زمانا ومكانا وموقفا فى النص الشعرى، على أن يشكل السياق الموضعى (حدود العلاقة بين كلمتين أو مجموعة من الكلمات) والسياق الكلى (النص أو شبكة علاقاته المعقدة والمترابطة) إطار ذلك الحل ومرجعيته الأساسية فى الاستيحاء والتوجيه.

ولما كان «معنى المعنى» فى نص شعرى ما مرتبطا بقراءة هذا النص، ثم لما كان هذا النص قابلا لأن تتعدد قراءاته وتتنوع بتعدد قارئيه وتنوع مواهبهم وثقافاتهم وتجاربهم وعصورهم وما إلى ذلك، فإن «معنى المعنى» قابل لأن يتعدد ويتنوع بحسب تعدد هذه القراءات وتنوعها.

تأسيسا على هذا الفهم لـ«معنى المعنى» الذى يتجاوز المباشرة وينفتح على «حقل من المعانى» أو اللامحدود منها، سأحاول فى الصفحات التالية قراءة نماذج شعرية حديثة قراءة تجلى الأبعاد المحتملة لما يمكن أن نسميه «معنى المعنى» فى النص الشعرى، وسأحصر مناقشاتى فى ظاهرة واحدة حتى تبين الفروق الفردية فى التعامل معها استغراقا لانعكاساتها فى النفس، وامتداداتها فى التجربة، وترابطاتها فى شبكة علاقات النص.

لقد وجدت أن الليل يحتل فى الفكر الشعرى مساحة تستحق الوقوف والتملى، لذا أحببت أن أتابع تجلياته عند ثلاثة شعراء معاصرين هم: محمود درويش، وعبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور. ولكن سأبدأ، قبل ذلك، بإطلالة سريعة على انعكاس الليل فى أخيلة بعض أجدادنا من الشعراء القدامى حتى تستند مناقشاتى إلى أساس مكين ترتد فيه الفروع إلى بعض أصولها، ولكى تستغرق الظاهرة، ويعرف تطورها وتعدد أبعادها تبعا لتعدد التجارب الصادرة عنها.

- ٢ -

واجه الإنسان العربى «الليل» قديما كما كان يواجه الظواهر الطبيعية الأخرى، فكل شئ كان فى خياله صادر عما ينفعه أو يضره، عما يؤنسه ويخيفه، لذلك عبد هذا وذاك، عبد النافع حباً وتقرباً، وعبد الضار خوفا وتذللا، ويبدو أن هذا كان توجها إنسانيا عاما فى الأزمان القديمة، تبعه سلوك مشابه أنتج الأسطورة والخرافة والطقوس والأصنام وغيرها[٢٢].

ولما كان الليل ظاهرة تطل على ذاك الإنسان كل يوم، تعامل معها بما توحى له من خير أو شر، فصيّرها جزءا من حياته، ومنحها ما تستوجبه من هذه الحياة. وتلازمت عند العربى فى جزء من حياته السابقة على الإسلام ثنائية جمعت بين الليل والنار. والواقع أن النار كانت عنده حاجة يتغلب بها على ما قد يجلبه الليل من متاعب ومآس. لهذا، غدت لغة تفك بها رموز الليل، أو ضياء يبدد ظلامه حتى تحولت عنده عادة أو رمزا من الرموز المألوفة. من ذلك ما سمى «بنار القرى» التى كانت من أعظم مفاخر العرب؛ إذ كانت ترفع للسفر، ولمن يلتمس القرى، فكلما كان موضعها أرفع كان أفخر. وفى ذلك يقول عوف بن الأحوص (جاهلى):

ومُستنبِحٍ يخشى القَواءَ ودونه

من الليل بابا ظلمةٍ وسُتورُها

رفعتُ له نارى فلما اهتدى بها

زجرتُ كلابى أن يَهرَّ عَقُورُها[٢٣]

يتأتى المعنى الأعمق من خلال الالتفات إلى العلاقات التى يثيرها الليل فى النص: كالليل/ الكلاب، والليل/ الظلمة، والليل/ النار. إن كلمة مستنبح التى افتتح بها بيته ذات دلالة اجتماعية وإنسانية فى وقت واحد. لأن من كان خائفا من عتمة الليل يتعلق بأية إشارة تقول له: هاهنا إنسان فلتأنس به. وليس أدل على وجود الإنسان فى ذلك الوقت من صوت الكلب ليلا. إن الصورة التى رسمها الليل فى وجه هذا الخائف صورة موحية؛ حيث جعل لليل باباً، والباب يعنى الخروج إلى النور والفرج، لكن باب الليل باب تدلف فيه إلى ظلمة ظلماء مخيفة قاتلة. ولم يكتف الشاعر بهذا الإيحاء وإنما أضاف إلى الظلمة ستورها. لهذا تراكم الظلام حتى سد كل المنافذ ولم يعد للسارى فى ذلك الليل من باب للفرج إلا صوت الكلاب.

ويستحب فى مثل هذا الجو المخيف أن يأنس الإنسان بالإنسان، لهذا جاءت نار القرى التى أشعلها إنسان ما فى البيت الثانى فرجا لإنسان آخر يطلبها بل يتمناها. هاهنا اجتمعت النار/ والليل على أساس من التضاد الطارد، فكلما بعث الليل هما وخوفا ورعبا سدت عليه النار بضيائها وبالأمل المعقود عليها السبيل للوصول إلى قلب الإنسان والعبث به. ومادامت هذه النار أتت بعد أن شبَّها الإنسان لغاية نبيلة، فإنها أصبحت رمزا لمشاعر الأخوة الإنسانية الصافية التى أدت المعنى الإنسانى الكبير فى التآلف الروحى على الأمن والأمان. ومن هنا جاءت فرحة مشعل النار حين أدت ناره وظيفتها الإنسانية فهدأ من روعة كلابه العقورة تطمينا لهذا القادم الذى جاء يسترد أمنه، بل حياته كلها.

ونار الحرب التى كانوا يشعلونها ليلا كنار القرى فى الإنقاذ ودفع غائلة الخطر والموت، لكن فعل نار الحرب فعل جماعى، بينما كان فعل نار القرى فعلا فرديا. كان العرب إن توقعوا خطرا أو جيشا عظيما وأرادوا الاجتماع أو الحرب أوقدوا ليلا على جبلهم نارا ليبلغ الخبر أصحابهم، قال عمرو بن كلثوم:

ونحن غداة أوقد فى خزار

رَفَدْنا فوق رفْد الرافدينا

وإذا جدّوا فى جمع عشائرهم إليهم أوقدوا نارين، قال الفرزدق:

لولا فوارسُ تغلبَ ابنةِ وائلٍ

سدَّ العدوُّ عليك كلَّ مكان

ضربوا الصنائع والملوك وأوقدوا

نارينْ أشْرَفتَا على النيران[٢٤]

فالمعنى معقود على العلاقة بين الليل والنار، ولكنه وجه توجيها خاصا، فالنار المشبوبة ليلا نار النجدة التي تطغى على كل نار؛ فالحرب والانتصارات فيها مجسدة هنا بالنار وقت الشدة والنصر. لقد أدت نار الحرب ليلا هنا وظيفة النجدة والاستنقاذ لمن طلبها حربا، مثلما كانت نار القرى ليلا نار النجدة والاستنقاذ لمن طلبها قرى.

والمعنى الذي ارتبط بكل من نار الحرب ونار القرى هو معنى إشاري، لأنه معنى معلوم، شكلته العادة والاتفاق العام المشترك بين الجماعة الواحدة، لكن الدافع إليه كان الحاجة الإنسانية إلى حماية نفسها من أخطار محدقة بها. لذا يمكن أن تكون النار في الموقعين رمزاً للأمن الذي تريده الروح الإنسانية وتنشده في كل حين.

ومن ذلك الجو المشعر بالحاجة إلى الأمن المعقود على نار الليل تخيل الإنسان العربي القديم - وتحت تأثير ظروف حياته القاسية - ناراً مضادة هي نار الرعب؛ لقد تخيل في جانب من تفكيره الخرافي أن الغول والسعلاة والجان توقد له نيرانا في الليل كي تضلله وتعبث به وتوقعه في حبائلها. وفي ذلك يقول أبو المطراب عبيد بن أيوب يصف تلك النار المزعومة:

فلله درُّ الغــول: أيُّ رفــيــقــةٍ

لصاحب قَفْرٍ خـائفٍ مُتَقَتِّرِ

أرنَّتْ بلحنٍ بعــد لحن وأوقــدت

حواليَّ نيـرانا تـبـوخُ وتَزْهَرُ (٢٥)

اعتمد الشاعر - استيحاء للخيال الجماعي - على الخوف الذي يملأ نفس صاحب القفر الساري وحيدا في الليل، ذلك الساري الذي - كما رأيناه مع نار القرى - كان يفتش عن علامة تشير إلى وجود إنسان يأنس به، فصير الشاعر النار المسعفة هناك نارا خادعة، هنا، تغري الساري للقدوم إليها لا لتنقذه بل لتوقعه في حبائل الغول فتهلكه.

وهكذا، كان الليل باعثا للخوف والقلق. لكن الإنسان انبرى يحارب هذا الخوف بالنار المنجدة والمنقذة (نار القرى، ونار الحرب)، ويستنقذ حياة أخيه الإنسان بالمأوى والنجدة الجماعية. أما الغول المتخيل فكان فعله نقيض فعل الإنسان، لذلك عمل على ترسيخ الخوف وتقريب الموت.

اعتمدت المعاني، في الأبيات السابقة، العلاقات التي أثارتها ثنائية الليل/ النار أساسا لولادتها واستثارتها. ومع أنها وجهت في كل نموذج توجيها خاصا ومختلفا، لكنها ظلت تتعامل مع الليل على أنه مصدر للخطر والهم والرعب الإنساني.

تعامل مع هذا المعنى العام شعراء كُثُر في القديم، ابتداء من العصر الجاهلي وامتدادا في العصور التالية له. فمن منا لا يردد قول امرئ القيس وهو يرى الليل هما في قوله:

وليل كموج البحر أرخى سدولَه

عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

أو قول النابغة الذبياني الذي رأى في الليل قدرا مبتلى به لا يستطيع منه مهربا حين جمع بينه وبين النعمان بن المنذر - مصدر خوفه الدائم:

وإنك كالليل الذي هو مدركي

وإن خلتُ أن المنتأى عنك واسع

أو قول المتنبي الذي انطلق من كون الليل زمانا للرعب، والبيداء مكان هذا الرعب، ثم جعل الخيل (وهي رمز لقوته وعزيمته) قادرة على طي ذاك الرعب في زمانه ومكانه، فقال:

الخيل والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

أو قول أبي فراس الحمداني الذي، كان الليل عنده فرصة تسعف الأبي المهموم على الاختلاء بنفسه ومنح دموعه حرية الانهمار للتفريج عما يعانيه ويكابده:

إذا الليلُ أضواني بسطت يدَ الهوى

وأذللتُ دمعا من خلائقه الكبرُ

أو الحصري الذي تخيل ليل العاشق ممتدا بالقلق والهم إلى قيام الساعة:

يا ليل! الصبُّ متى غده؟

أقيامُ الساعة موعدُه؟

فهذه أبيات توحي بأن الليل عند أصحابها مصدر هم وتوتر. لكننا لا نعدم ـ مع ذلك ـ أن نجد نماذج مخالفة لهذا الإيحاء. فقد كانت ليلة أبي العلاء المعري ـ مثلاً ـ عروسا «من الزنج عليها قلائد من جمان». لكن أبا العلاء المعري كان، وهو يرسم هذه الصورة الجميلة لليل، في حالة تذكر لحسن الليل الذي مضى، وقد بعثها في خاطره وخياله حالة من الهم الحالّ به في حاضره، كما قال:

علّلاني فإن بيض الأماني

فَنِيَتْ والظلامُ ليس بفانِ

رب ليل كأنه الصبح في الحسـ

ـن وإن كان أسود الطيلسان

قد ركضنا فيه إلى اللهو لما

وقف النجم وقفةَ الحيران

كم أردنا ذاك الزمانَ بمدح

فشُغلنا بذم هذا الزمان

فالمعنى في هذا النموذج مستخلص من الموازنة أو المقارنة بين ماض، ليله صبح/ وحاضر، ليله ظلام.

والخلاصة أن الليل في خيال الشاعر العربي قديما تحول من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زمانا لتجارب حياتية تجسدت فيها رؤى الشعراء ومواقفهم ومشاعرهم.

لقد تعددت معاني الليل، هنا، لكن المعنى الذي ظل غالبا على الليل هو أنه جالب الهمّ وباعث قتامة النفس. وقد امتد هذا المفهوم له حتى غدا في خيال العربي مقترنا بالليالي ـ عدوة الإنسان الباعثة للمصائب والنوائب، بل مرادفها في المعنى أحيانا، وقد بات متحدى هذه الليالي بطلا يستحق أن نمجد بطولته. قال المتنبي في سيف الدولة مادحا:

تُفيتُ الليالي كلَّ شيءٍ أخذْتَهُ

وهن لما يأخذن منك غوارمُ

ثم إن الليالي امتدت في تلك العقلية العربية حتى أمست مرادفة للدهر، والدهر ـ كما نعلم ـ كان العدو الأكبر للإنسان، كما صوره التراث الشعري. فهو الذي يغير حاله من الشباب إلى الشيب، أو من الفتوة إلى العجز، ويقوده من الحياة إلى الموت.

ولكن لهذه القاعدة السالبة حالات استثنائية يتصالح فيها الإنسان مع الدهر، وذلك حين تتغير الحياة بفعل الإرادة والعمل الى الأجمل والأحسن. فهذا أبو تمام ـ مثلا ـ يجعل من فعل الممدوح (المعتصم) سببا لانقلاب الحياة إلى الأفضل؛ وذلك تحقيقا لرغبات الناس وأمانيهم:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر

وغدا الثرى في حليه يتكسر

بل تحول إلى تحدى الليالي أن تكون قادرة في عهده على ابتلاء المصرين، بمعنى أنها لن تجد معسرا تبتليه:

فليعسرنّ على الليالي بعده

أن يبتلي بصروفهن المعسر(٢٦)

- ٣ -

وحين طوت أخيلة الشعراء المعاصرين الليل في عالمها أصبح فيها مادة حياتية تتضمن مواقفهم ومشاعرهم، همومهم وطموحاتهم.

وتجد منهم نفرا يشكل الليل عندهم بابا لمتعة الحياة. فهذا غازي القصيبي يقول من قصيدة بعنوان «الفجر الأحمر»:

كانت تغني الشوق... والليل

الخليجي... وقلاً حين مسها

اشتعل

وكنت في الليل الخليجي أحس

أنني

أخرج من عباءة الإعياء والفتور والملل

وأرتمي بين يديها

موجة من الجذل(٢٧).

فالليل عند هذا الشاعر «الجذل» خروج من عباءة الإعياء والفتور والملل إلى عالم الأحلام والحب والمتعة والسرور. ومثل ليله كان ليل عمر أبي ريشة، قال:

«عُـمَـر ونُعْم» يـا خـيـام تـلفّـتي
صـوبَ العبيـر ويا نجـوم تسامـرى
نَثَـرا شـفـوفَ الليل حـول جـدائل
لمعـانق وسـواعـد لمخـاصـرى
يا طيب مـا اختـصرا رسالات الـهوى
فـيـه ويا طيب الـصـدى المتطاير[٢٨]

فالليل خيمة شفافة ناعمة تنثر حول المحبين المتخاصرين المتعانقين تجاوبا مع جمال اللحظات التى تثير النجوم والخيام، وتعيد فى الخيال رجع أصوات المحبين فى الأزمان الغابرة، فيلتئم الماضى والحاضر فى صدى متطاير طيب النغمة المتطايرة مع الهواء العليل.

لكن الليل، عند آخرين، ذو وقع مختلف تماما. فهذا محمود درويش يسير والليل على درب واحدة، فماذا كانت النتيجة؟ قال:

... وأنا أنظر خلفى فى هذا الليل
فى أوراق الأشجار، وفى أوراق العمر
وأحدّق فى ذاكرة الماء، وفى ذاكرة الرمل
لا أبصر فى هذا الليل
إلا آخرَ هذا الليل
دقاتُ الساعه تقضم عمرى ثانية ثانية
وتقصر أيضا عمر الليل
لم يبق من الليل ومنى وقت نتصارع فيه... وعليه
لكن الليل يعود إلى ليلته
وأنا أسقط فى حفرة هذا الظل[٢٩] .

من خير شعر محمود درويش وتعامل معه، وعياً وتحليلا، فإنه قد يرى فى «هذا الليل» رمزا لغاصب بلد الشاعر، وعند ذلك تصبح المقابلة بين الشاعر/ الليل مقابلة بينه وبين عدو خارجى اقتحم عليه داره وأخرجه منها. وقد تكررت صورة الليل عند درويش متضمنة هذا المعنى، من ذلك قوله من قصيدة بعنوان «خطوات فى الليل»:

دائما
نسمع فى الليل خطى مقتربة
ويفر الباب من غرفتنا
دائما كالسحب المغتربة
ظلك الأزرق من يسحبه
من سريرى كل ليلة
الخطى تأتى وعيناك بلاد[٣٠].

أو قوله:

أرى ما أريد من الليل... إنى أرى
نهاية هذا الممر الطويل على باب إحدى المدن[٣١].

فالليل، فى القولين، رمز لهذا الكابوس الذى اسمه الاحتلال، فهو «الممر الطويل» الذى يرى نهايته، أو الذى يرقب «الخطى» القادمة لتخلصه من آثامه وطغيانه. فاقتران الليل بالاحتلال هو الرمز القريب الذى يرد على الخاطر فى أول مواجهة مع القصيدة. لكن إذا احتكمنا إلى السياق – والاحتكام إليه أساس كل نقد – فإن الذى يمكن أن يكون أقرب إلى الفرضية النقدية هو المقابلة بين الشاعر/ والليل على أساس أن الليل رمز للعدو الداخلى. إن هذه الفرضية لا تلغى المقابلة المحتملة بين الشاعر والليل على أساس أن الليل رمز للعدو الخارجى (المحتل) فى القصيدة. لكننى سأسير فى التحليل على مضمون الفرضية الأولى، ثم أعود إلى القصيدة وأنا أحمل تصور الفرضية الثانية لأرى ما يمكن أن يمنحه هذا التصور من تغيرات فى زوايا الرؤية.

أساس المقابلة بين الشاعر/ والليل بوصفه رمزا للعدو الداخلي، هو اختلاف الرؤيتين الذى أدى إلى خصام فمعاداة. فبدلا من أن يكونا معا على عدوهما المشترك أصبحا متناحرين ينشغل أحدهما بنفي الآخر أو تصفيته.

يطالعنا «هذا الليل»، منذ البيت الأول فى القصيدة، على أنه عدو الشاعر الذى يسير «خلفه» يمحو كل آثاره أو يسحق كل ما يثبته من حقائق فى موقفه ومكانه. يستوقف المحلل حرف (الواو) الذى ابتدأ الشاعر به على أنه حرف استئناف. فقد كون مع عبارة «وأنا أنظر» إيحاء بأن تلك الأفعال التى أحدثها الليل كان الشاعر يراقبها مستغربا لأنه لم يكن يتوقعها، فهى تصدر عن عقلية لا تدرك تماما نتائج ما تفعل.

كما يستوقفه اسم الإشارة «هذا» السابق على الليل فى بداية القصيدة أيضا. لعل اسم الإشارة «هذا» فى موضعه إيحاء بأن الليل ليس طارئا، وإنما تشكل منذ زمن وأصبح له تأثير سلبى حتى غدت الإشارة إليه تخصيصا لا تعريفا.

أما عبارة «خلفى» فارتباطها بسياق الكلام فى موضعها يوحى بملازمة الليل للشاعر وتتبعه إياه تتبع الغريم غريمه، كى يتعرف إلى خططه وأعماله فيحبطها قبل أن تبلغ غايتها. إنه فى هذا لا يقل خطورة عن العدو الخارجى المشترك بينهما.

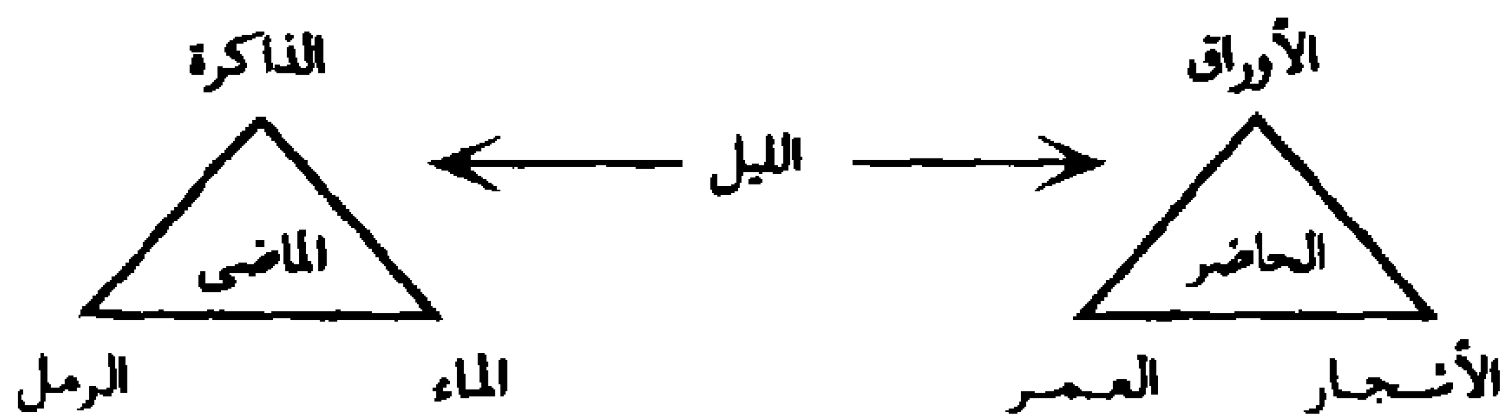
الفعل «أنظر» له فى موضعه شعبتا نظر: واحدة للخلف فى «هذا الليل» وما يحدثه من أخطار، و واحدة للأمام فى «أوراق الأشجار، وأوراق العمر» خوفا عليها منه. لهذا كانت «أوراق الأشجار» رمزا متعدد المعانى، فهى توحى بالخضرة والنماء. كما توحى بالانغراس الثابت فى عمق الأرض، وفى شعابها وفوق تلالها وعلى سهولها وبين صخورها. وشأن الأشجار شأن أهلها فحالها من حالهم. لذا كانت خضرتها رمزا لآمالهم وطموحاتهم فى حياة رغيدة، وثباتها رمزا لتجذرهم فيها وثباتهم فوقها.

لقد بدا هذا كله قاراً فى خيال الشاعر حين جمع بين «الأشجار/ و«العمر» على مظهر واحد هو خضرة «الأوراق» منطلقا فى ذلك من أن بقاء الأوراق على الشجر رمز للحياة، فى حين أن تساقطها رمز للموت. وهكذا صور الليل عدوا داخليا يؤدى ـ واعيا أو غير واع ـ المهمة البشعة للعدو الخارجى (الاحتلال) فى الموت وقتل أسباب الحياة.

أضاف الشاعر إلى ثنائية «الأشجار» و«العمر» ثنائية هى: «الماء/ الرمل»، وجعل التقاء طرفيها على حد مشترك هو «الذاكرة». وهى ثنائية لا تكرر الأولى ولكنها تتمم معناها. إن العلاقة بين الماء والرمل تثير أكثر من معنى: فهى ـ على مستوى ـ توحى بالتحام ماء البحر مع رمل الشاطئ، وهى ـ على مستوى آخر ـ توحى برمل الصحراء وحاجة الإنسان فيه إلى ماء. لكنها فى هاتين الحالتين تخدم المعنى الأبعد الذى يولده السياق. فالبحر مكان من وطن الشاعر الذى استقر فى نفسه وخياله وذاكرته وكل قواه الداخلية. وأما الصحراء فالأساس والأصل والتراث، وهى ـ فى هذه الحالة ـ تشكل حياة الأمة الزاهرة ـ مصدر حياته وأيضا حياة من يناصبه العداء من أبناء أمته أو وطنه.

يمكننا أن نستوحى من اقتران الماء بالرمل، عنده، تلك الحياة الغنية (والماء رمز الحياة فى التراث) التى انبعثت من أعماق حبات الرمل. وفى ذلك رمز للإرادة القوية التى هى مصدر وإلهام فى وقت معا. وعلى هذا تصبح «الذاكرة» التى اجتمعت عليها ثنائية: الماء/ الرمل رمزا للتاريخ والتراث العربى العريق.

إن هذا يقودنا إلى تكامل ثنائية: الأشجار/ العمر مع ثنائية: الماء/ الرمل، ويغدو تبادل الأشياء بينهما ممكنا. بمعنى أن هناك إمكاناً لإحداث ثنائية الماء/ الشجر، وثنائية الرمل/ العمر، على أساس أن الماء عنصر حيوى لنمو الأشجار وتثبيتها فى باطن الأرض، والرمل أصل مكين لعمر الأمة الذى منه عمر الشاعر. والثنائية الأخرى المتقابلة هى ثنائية الحدين المشتركين، وهما الأوراق/ والذاكرة. لا نستطيع أن نوجد رابطة مشتركة بين هذين العنصرين فى الظاهر، ولكن حين نعود إلى النص نجد أن هذه الرابطة ممكنة، فأوراق الأشجار و أوراق العمر التى يريدها الليل للهلاك هى حاضر الشاعر، بينما ذاكرة الماء والرمل هى التاريخ والماضى. وعلى هذا يغدو الليل عدو الحاضر وعدو الماضى على حد سواء، كما يمكن أن يتجسد ذلك فى الشكل التالى:



الفعل «أبصر» يذكرنا بفعلين للرؤية سبقاه هما «أنظر» أولا، و«أحدق» ثانيا، فكان هو ثالثهما. لعل أشدها انفعالا وأكثرها عمقا أوسطها: «أحدق» لأن التحديق فى شئ ما يعنى التفرس فى المثير منه. جاء هذا الفعل «أحدق» بعد «أنظر» الذى كان يعنى فى موضعه - كما قلنا - مراقبة حركات الليل وأفعاله المثيرة للاستغراب، والموحية بغفلة صاحبها وغبائه، وسدره فى غيّه المهلك؛ لذا أصبح «التحديق» فى التاريخ، لاستقراء محتوياته ضرورة، فقد يستطيع الإنسان فهم السلوك الحاضر حين يرده إلى تاريخه وماضيه. لكن ما وجده الشاعر من شواهد تاريخية أعطاه نتائج وأفعالا تتضاد تماما مع ما يقوم به هذا الليل - ابن التاريخ نفسه. كان حق التاريخ على ابنه - كما يوحى السياق - أن يتملاه، وأن يخرج بما خرج به الشاعر، وبالتالى يقدم أفعالا ويسلك دروبا توصله به على أساس الانسجام مع روحه، لا المخالفة لها أو المنقلبة عليها.

أما الفعل «أبصر» الأخير، فيوحى فى موضعه برؤية قلبية لما سيؤول إليه ذلك السلوك الغافل، أو للمستقبل المظلم الذى ينتظر الليل نتيجة غفلته وغيّه. إن المتتبع ظلمة الليل أو الذى يعانى هذه الظلمة ينتظر، عادة، آخر الليل بشىء من الفرح، لأنه يتوقع انبلاج نور الصبح الذى يأتيه بالفرج. لكن فعل هذا الليل التائه يوقفه عند آخر نقطة فى الليل «آخر هذا الليل» لا يتخطاها إلى ما بعدها حتى يظل فى دائرة من الظلام لا تنتهى.

إذن، فى فعل «أنظر» رؤية الحاضر القاتم، وفى فعل «أحدق» رؤية الماضى المشرق، وفى فعل «أبصر» رؤية المستقبل المعتم. وهذه الأفعال معا توحى بعلاقة الليل/ بالليل: فعلا ونتيجة.

وفى المقطع الثانى يصور الشاعر علاقة الليل/ بالشاعر والقضية المشتركة بينهما. وقد تتجلى هذه العلاقة من خلال رؤية العلاقة بين الليل/ الظل زمانا ومكانا.

فمن الزمان تطالعنا «دقات الساعة» التى ترمز إلى الزمن الذى جسم فغدا وحشا يقضم عمر الشاعر ويقصر عمر الليل. إن هذه الدقات بالصورة التى أتت عليها لتوحى بأن الإنسان يعيش صراعا أبديا مع الزمن، وأنه - فى غفلة منه - قد يكون عونا للزمان فى هزيمة نفسه، كما حدث مع الليل حين منح الزمان فرصة تقصير عمره وقضم عمر الشاعر، ثم إلحاق الأذى بقضيتهما المشتركة.

يستوقف القارئ الفعلان: «تقضم»، و«تقصر» ومدى ملاءمة كل منهما للموضع الذى ورد فيه. أما «القضم» فيعنى الأكل شيئا فشيئا. وحين خص به الشاعر عمره نظر إلى أنه مصحوب بوعى وألم خصوصا أن ذلك يحدث بمراقبة شديدة من بصيرة الداخل «ثانية ثانية». والإنسان المحزون المراقب حركة الزمن يرى فى المدة القصيرة عهدا طويلا. وأما «التقصير» فيأتى مرة واحدة وقبل الأوان، وهذا الذى خص به عمر الليل، جاء منسجما و الغفلة التى كان عليها الليل؛ لأن النهاية فاجعة وصدمة كبرى له. فالليل يظن أن فى عمله المؤذى تطويلا لأجله، ولا يدرى أنه يعمل على استعجال نهايته بيده، وفى هذا مفارقة تدعو للهزء والسخرية مما يصنع(٣٢).

أما الوقت الضائع فى قوله: «لم يبق من الليل ومنى وقت نتصارع فيه... وعليه»، فيوحى بأن عدوهما المشترك استفاد من صراع الأهل والأنداد، لذلك حاز كل شئ. ونصب الشراك للجميع حتى لم يعد أمامهم وقت يتصارعون فيه، ولا وقت يتصارعون لاكتسابه، بعد أن آل الزمان وكل أمر إلى يد عدوهم. وهكذا آل عمر الليل لصالح عدوه، وعدو أمته، ولم يجن هو منه سوى الخسران.

ومن خلال حركة الزمان تناقش علاقة الليل/ بليلته التى عاد إليها، وهى علاقة تعزز المفارقة الهازلة؛ إذ كان من المتوقع أن تكون الصدمة التى صدمت الليل منبهة له، ومحولة سلوكه باتجاه معاكس يلتقى فيه مع سلوك الشاعر، لكن ما حدث هو أن الليل عاد سيرته الأولى واستمر غافلا غاويا يجلب الخسران له ولأمته: «لكن الليل يعود إلى ليلته».

أما علاقة الليل/ بالظل، فتوحى بأن الشاعر، بوصفه رمزا لمن حمل هم القضية، لا يتلقى نتائج أفعاله وحده، وإنما يتلقى نتائج أفعال «هذا الليل» أيضا، خصوصا أن عمل الليل لم يكن يتعارض مع عمل الشاعر فحسب، ولكنه كان يسعى

أيضا لنقضه وتقويضه. «الظل» ـ حسب هذه القراءة ـ رمز للتيه الذى يشكل فعل الليل، وهو تيه لا يصاب به صاحبه فقط، ولكنه يؤلف «حفرة» يسقط فيها كل المدافعين عن القضية الذين كان الشاعر رمزاً لهم. لذلك جاء الفعل «أسقط» (سقوط الشاعر) نتيجة للفعل «يعود»؛ (عودة الليل لليلته) .فعل العودة فعل يتم بوعى صاحبه، لكن فعل السقوط قدر لا يستطيع صاحبه له دفعا.

قد يكون لـ «حفرة هذا الظل» رمز آخر مختلف، وهذا ما سأعود إليه فى قراءتى للقصيدة قراءة ثانية.

استحضر الليل فى القراءة السابقة عدوا داخليا، لكن هناك إمكان أن تقرأ القصيدة من خلال كون الليل عدوا خارجيا هو المحتل للأرض. وهى قراءة تقلب بعض الأحداث وتحول النهاية تحولا جذريا، كيف؟

لن أتوقف فى هذه القراءة كتوقفى فى القراءة الأولى، لأننى لو فعلت، لاضطررت إلى تكرار أكثر ما قلته، ولكننى سأمر بالقصيدة سريعا لأوجه المعانى إلى ما ينسجم والقراءة الجديدة.

الليل، بوصفه عدوا محتلا، كان جادا فى ملاحقة الشاعر بوصفه رمزا للمقاومين الثائرين، ويحاول أن يهز صموده وانغراسه فى أرضه «أوراق الأشجار»، ويمحو وجوده «أوراق العمر»، لكن الشاعر حين ينظر فى عزيمة الحياة الحاضرة لدى الثائرين «ذاكرة الماء»، أو يستحضر تراث أمته «ذاكرة الرمل» فإنه لا يرى سوى نهاية هذا الكابوس: «لا أبصر.. إلا آخر هذا الليل». بهذا يختلف تفسير كلمة «آخر» عن تفسيرها فى القراءة الأولى، فهى لا تعنى (تراكم) العتمة، ولكن تعنى (نهاية) هذه العتمة و زوالها، لعل هذا يعيد صورة نهاية «الممر الطويل» الذى كان الليل رمزا له فى بيتين سابقين.

ما يقوم به الليل من أعمال لتكريس الاحتلال لا يؤدى إلى إلحاق الأذى بأهل الأرض المحتلة فقط، ولكنه «أيضا» يلحق الأذى بنفسه لأنه يدفعهم دفعا إلى مصاولته وإنهاكه. فإذا كان لديه تصميم على «قضم» عمرهم، فإن لديهم عزيمة أقوى على «تقصير» عمره. لكن، وبالنظر لما كنا قلناه حول خصوصية كل من فعل «القضم» وفعل «التقصير»، يظل عمر أهل الأرض (عمر الشاعر رمز لعمرهم) أطول وأبقى من عمر المحتل والاحتلال.

إن هذا كفيل بأن يحفز ذلك العدو على أن ينظر إلى الأمر من زاوية أخرى، فيسلك سلوكا مخالفا لما اعتاد. لكنه ـ على العكس من ذلك ـ يعود سيرته الأولى «يعود إلى ليلته» متابعا تعميق المأساة. وتدور الحياة دورتها من جديد: الليل يتابع احتلاله وطغيانه، والشاعر يتابع نضاله وفداءه.

بناء على هذا، تصبح «الحفرة» رمزا للقبر الذى يضم رفات من يسقط شهيدا فداء وطنه وأرضه. ويمسى «الظل» رمزا لظل الحقيقة القادمة مع النصر الآتى من بعيد.

إن هذا التوجه ينسجم مع الرمز الملازم للموت لدى درويش، فالموت هو الحياة، بل هو الذى تأتى الحياة عن طريقه أبهى وأجمل. لقد أوحى بذلك فى قصيدته «خطوات فى الليل» السابقة الذكر حين قال:

دائما
أسمع فى الليل خطى مقتربة
وتصيرين منافى
وتصيرين سجونى
حاولى أن تقتلينى
دفعة واحدة
لا تقتلينى بالخطى المقتربة!

فبالتضحية والفداء والشهادة يأتى خلاص الكابوس، وتطل الحياة بثوب أزهى وأبهى. أما الظل رمزا للحقيقة القادمة، فقد ورد فى «خطوات فى الليل» أيضا؛ إذ يقول:

لماذا يهرب الظل الذى يرسمنى
يا شهرزاد؟
والخطى تأتى ولا تدخل
كونى شجرا
لأرى ظلك

كونى قمرا

لأرى ظلك

كونى خنجرا

لأرى ظلك فى ظلى

وردا فى رماد!(٣٣)

بل إن ثنائية «الظل/ الرماد» فى هذه القصيدة تعيد ثنائية «الظل/ الحفرة». ولما كان الظل مشتركا بين الثنائيتين، فإن الرماد والحفرة يشكلان ثنائية جديدة ترمز إلى الموت الذى تنهض به الحياة كما ترمز لها صورة «وردا فى رماد».

— ٤ —

واستوحى البياتى صورة لليل فى قصيدة طويلة بعنوان: «من أحزان الليل» بدأها كالتالى:

آمنت بالليل الذى لا ينتهى

ودفنت فى جنح الظلام صباحى

وحطمت أقداحى على شفة الهوى

ولقد حطمت على الظما أقداحى

إن تتابع فعلى «دفنت» و«حطمت» اللذين استخدمهما الشاعر فى هذا المقطع الافتتاحى ليوحى برغبة جامحة لقتل كل دافع داخلى إلى تجاوز «الليل». بل إن فعل «آمنت» الذى ابتدأ القصيدة به و ربطه «بالليل الذى لا ينتهى» ليؤكد تلك الرغبة ويجذرها فى النفس. حركة الشعور عنده متكورة فى داخل الذات، تجلد نفسها وتخنق كل نزوع لها إلى الخارج حتى أصبح الشاعر قوة هدم ودفن لا قوة بناء وإنتاج. بل إن كل حالة مشرقة لفعتها إرادته بحالات من القتامة والسواد: فالصباح غطاه الظلام، والأقداح تكسرت مع الظمأ على شفة الهوى قبل أن تصل إلى الجوف. وهكذا تحول كل ما هو إيجابى إلى كل ما هو سلبى فى الحياة.

لكن وقوفنا عند الفعل «آمنت» يحفزنا إلى أن نرى امتدادات غائبة للمعنى. فالإيمان «بالليل الذى لا ينتهى» يجب أن يكون بعد رحلة طويلة مع الأعمال الفردية المعطاءة. وهذا ينير علاقة محتملة بين الذات/ المجموع، وهى علاقة — كما تبدو هنا — تدور فى حلقة غير متفاعلة، لأنها تنبع عن فعل فردى مهدر وسط جماعة لا تعيره اهتماما حتى لو كان فى صالحها. وإذا ما لقى مثل هذا الفعل إهمالا مكرورا، فإن حالة الإحباط لابد أن تزحف عليه، فتعطل فيه نوازع العمل، وتطفئ منه منارات الأمل.

لقد انعكس هذا على نفسيته التى بدأت تنشد التوائم مع العناصر السالبة فى الجماعة بدلا من التفاعل الخلاق مع عناصرها الموجبة. ولذلك تابع يقول:

من لى بظامئة تزيد تعطشى

وتسمُّ فى سود الظنون جراحى؟

وبصحوة مخمورة تئد الرؤى

وتشل إحساسى بسكرة صاح

وبقمة ثلجية دون المدى

أطوى عليها بالثلوج جناحى

إنها العلاقة بين الذات/ الآخر، ولكنها علاقة للتراجع والانكماش؛ فحين أراد نديما نشده فى «ظامئة» تزيد من «تعطشه» و«تسم جراحه»؛ وفى هذا مفارقة عجيبة؛ لأن النديم يطلب لإطفاء العطش لا لزيادته، وللتخفيف من الألم لا لبعثه، ولإنقاذ بقية الحياة لا لقتلها أو تسميمها. لكن «سوء الظنون» الذى احتل مساحة نفسه كلها غيّر الهدف حتى أضحى الموت مطلوبا، والحياة منبوذة.

ومن هو فى مثل هذه الحالة الإحباطية تنحصر إرادة الفعل عنده فى إخراس كل صوت يدعو إلى النهوض من الكبوة، والإقالة من العثرة. ولهذا، جاءت صوره متناقضة الأطراف: فالصحوة/ مخمورة، وإحساسه/ مشلول، وقمته/ ثلجية. فهذه العلاقات بين الأشياء وأوضاعها علاقات ضدية تبطل فاعلية الوظائف الأساسية، لأن الوصف غلق لمنافذ الأشياء بدلا من أن يكون انفتاحا لها، أو انزياحا من دروبها. لذا لم تأخذ الصحوة مداها، ولم يبعث الإحساس النزوع إلى الفعل، ولم تعد القمة مكانا للانطلاق والانعتاق.

إن حركة التكور فى الذات التى كان عليها الشاعر أيقظت فيه رغبة الانزواء؛ فلم يعد ينشد رؤية «المدى» وإنما

عزم على أن «يئد الرؤى» وأن «يطوى جناحه» كى لا ينطلق فى أى اتجاه يعتقه من ذاته، بل راح يسوغ لنفسه سجن ذاته فقال متابعا:

ماذا أريد من الصباح وقد ذوى
زهر الربيع على ثمالة راحى
وشموعى اللائى أضاءت بها الدجى
شربت سناها ضحكة الارياح.

إن افتقاد الفأل الذى تمثل عند الشاعر بصورة «ذوى زهر الربيع» أدى إلى تتابع صور الشؤم: فالدجى أطفأ الضياء، وضحكة الأرياح شربت سنا الشموع، وعاش الشاعر فى دوامة الضياع والتيه فلم يعد يعرف طريق النجاة ليتبعها.

الصور المرسومة هنا توحى بزمنين متناقضين عاشهما الشاعر هما: الزمن الماضى المبهج، والزمن الحاضر القاتم، لكن قتامة الثانى امتلكته فأنسته بهجة الأول. وهو بهذا يعيد صوت أبى العلاء السابق:

كم أردنا ذاك الزمان بمدح
فشغلنا بذم هذا الزمان

لكن الشاعر فى المقطع الثانى من قصيدته يفزع إلى زمنه الماضى مستنجدا مستغيثا:

يا ليل يا غاب العطور ويا صدى
حبى الذى قد مات قبل صداحى
هل فى فضائك من خيال مارد
يهوى على ليلى بقبضة ماحى؟
هل فى نجومك من شهاب جامح
يدمى على قبر الشباب جماحى؟

يسجل الشاعر فى هذا المقطع بداية التفكير فى الصحوة الحقيقية أو الثورة على الذات وقد مثلها نداء الاستغاثة بالليل «ياليل». هو يستغيث بالليل على الليل. ولا يكون ذلك إلا أن يتزامن فى خياله ليلان متناقضان: ليل الفرح/ وليل الترح. قد تبين هذا من خلال تشكيل صورة الليل المستغاث به: فهو «غاب العطور» و«صدى حبه الذى مات». إن الصورة الثانية التى أصاب الموت فيها حبه ولم يبق له إلا صداه، لتؤكد أن ذلك الزمن هو الزمن الماضى، وهو يقابل الزمن الحاضر الذى وقفنا على صور الشؤم فيه.

وعلى هذا، يصبح الليلان المتزامنان فى خيال الشاعر هما: ليل الماضى/ زمن الفرح، وليل الحاضر/ زمن الترح. ولكن ما الذى أراده من ذلك الليل الماضى وهو يستغيث به؟ أراد أمرين هما: «مارد يهوى» على ليله الحاضر «بقبضة ماحى»، و«شهاب جامح يدمى على قبر الشباب جماحه». لقد برز «المارد» و«الشهاب» فى الصورتين السابقتين على أنهما نموذجان فى القوة والشدة والقسوة، وكان ذلك مطلوبا؛ لأن حالة التبلد والجمود التى رانت على قلب الشاعر فى المقطع الأول أصبحت بحاجة إلى قوة عنيفة تحرك السكون فى الداخل حتى تذهب السكرة عن الإحساس، ويذوب الثلج عن القمة، وينفرد الجناح، وتستبين الرؤى، وينكشف المدى. «فالمارد الماحى» و«الشهاب الجامح» صورتان تمثلان الغاية فى الحركة العنيفة السريعة، وهما بهذه الكيفية موكلان بمحو آثار الخمول من النفس المحبطة.

ما أراد تحريكه وتحويله فى الصورتين السابقتين هو: ليله الحاضر «ليلى»، وهمته الساكنة «جماحى» وقد استخدم مع كل منهما فعلا يلائمه. أما «ليله» فاستخدم له فعل «يهوى» لأن الإشراق لا يتأتى إلا بإزاحة الليل. لذا فهو بحاجة إلى «قبضة» تهوى عليه لتبدده تماما، وتمنح الصباح فُرجة يطل منها ضوؤه. وأما «جماحه» فيختلف عن «ليله» لأن علته ليست فى عدم وجوده، وإنما فى سكونه. وتحريك السكون لا يتم بالخلاص منه بل فى حركة عنيفة تصدمه قوتها لإيقاظه وإحياء ما فيه من قدرة وطموح، ولم يجد الشاعر أفضل من الضربة الدامية سبيلا إلى مثل هذا الإيقاظ وذلك الإحياء.

لقد لجأ الشاعر إلى تشكيل هذا المقطع من قوى أسطورية: «خيال مارد» و«شهاب جامح» لأنها الأكفأ لمعالجة حالات الخمول العجيبة التى اعترته وسدت عليه نوافذ الحياة.

يبدو أن ثورة الذات أدت، فعلا، إلى إحياء الأمل في نفسه، إذ راح من جديد ينزع إلى استرداد الهوى والمتع، واستقبال الحياة بشعور آخر مخالف، كما في المقطع الأخير من قصيدته، فبعد أن أعاد تجربته مع «الليل» قال:

آمنت بالليل الذى لا ينتهى

وحطمت من فزع الرؤى مصباحى

ونهزت فى نهر الظلام مشاعرى

حتى تخضب ماؤه بجراحى

فى بداية هذا المقطع استرجع تاريخ نوازعه، وتحولاتها ابتداء من إيمانه بالليل، وانتهاء بمقاومته الموت وطلبه الحياة، لذا يمكن أن نعالج ما فى هذا المقطع من خلال ما يثيره من ترابطات.

تثير الأبيات الأربعة السابقة التى شكلت مطلع المقطع علاقة الليل/ بالدم، أما الليل فليلان، وقد مر بنا التقاؤهما وافتراقهما، ولنا عودة إليهما فى نهاية المقطع. و أما الدم فدم الشاعر الذى أساله «الشهاب الجامح» فى المقطع السابق لبعث الثورة الكامنة فى نفسه، والقدرة القابعة فى أعماقه حتى تتغير سمة الرؤى فى بصيرته. كان فى المقطع الأول من قصيدته ذكر «الرؤى» وجد فى وأدها «تئد الرؤى»، وها هو هنا يعيد ذكر الرؤى مضافة إلى جانب الفزع «فزع الرؤى»، فكشف وضعه لها هنا عن سر رغبته فى وأدها هناك، ولأنه أراد أن ينقذ نفسه مما فيها من «فزع» «حطم مصباحه» ورضى أن يعيش الظلام على أن يعيش النور المفضى إلى هذه «الرؤى» المروعة. لكن ما يكرهه الإنسان يمكن أن يكون نافذة إلى ما يحبه، والأزمة قد يأتى انفراجها من شدتها: «اشتدى أزمة تنفرجى».

لقد أفضى الليل إلى الدم ـ الطاقة المحركة لكل قوى الإنسان. ذلك لأن صورة الدم فى هذا المقطع تثير فى ذهن المتلقى صورته فى المقطع السابق. لكن هناك فرقا فى الصورتين. ذلك لأن الدم فى الصورة السابقة كان أمنية استعان بالشهاب الجامح لتحقيقها. أما الصورة الحالية فالدم فيها ـ كما يعبر الشاعر ـ حقيقة واقعة. انبثق من تشكيل صورة الدم هنا ثلاث حالات، أولاها: انبثاق الدم، وقد دفعه إلى ذلك الشاعر نفسه «نهزت.. مشاعرى» بعد أن ثار على ذاته تخلصا من الليل البهيم والرؤى المفزعة. وثانيتها: غزارة الدم النازف رمزا للجهد والتوتر المصاحب لمصارعة نوازع العجز فى النفس. وثالثتها: اختلاط «دم جراحه» بماء «نهر الظلام»، وهو اختلاط أعاد إلى الخاطر صورة الخضاب: إيحاء بتحول الأشياء إلى الأجمل.

وهكذا، تحركت «مشاعر» الشاعر بعد أن «نهزها» فتحررت من «نهر الظلام» ونفضت عن نفسها بلادتها أو «تلجها» كى ترى الأشياء من زاوية جديدة جميلة. كانت الأبيات الأربعة التى جمعت بين صورة «الليل» وصورة «الدم» اختصارا لكثير من المعانى التى تراكمت فى المقطعين السابقين. وحينما نراجع تلك المعانى، فإننا نجد أن الذى حرص الشاعر على نفيه هنا هو الجانب الجامد الساكن من حركة النفس هناك، وقد أوحى عن طريق هذا النفى بولادة الشعور النقيض، أعنى الشعور الجامح الطامح على النحو الذى وضح فى تحليل صورة «الدم».

يتابع حركة النفس وتطورها فى هذا المقطع على النحو التالى:

يا ليل؟ يا غاب العطور؟ ويا صدى

حبى ومبكى أمسه الملتاح

هذا الخريف يجذ أوراق الهوى

ويهز من ظمأ الهوى أدواحى

لا الريح تفهم ما أقول ولا الصدى

يلقى على سمع الخريف صياحى

إذا كانت صورة الدم رمزا للثورة على الذات، فإن صورة كل من «الخريف» و «الريح» فى الأبيات الستة السابقة لتوحى بالثورة على الآخر ـ الجماعة. إن العلاقة التى تثيرها هاتان الصورتان (الخريف والريح) توحى بصوت الجماعة. ولعل الفارق بين طبيعة كل من الصورتين يوحى بتعدد الجوانب التى يمكن أن يصدر عنها ذلك الصوت.

صورة الخريف أثارت فى خيال الشاعر صورتين نقيضتين لها، هما: صورة «أوراق الهوى» وصورة «شجر الدوح». لقد

تخيل الشاعر الخريف «يجذ أوراق الهوى» و«يهز من ظمأ الهوى أدواحه». كأن الخريف ـ كما يوحي به الشعر هنا ـ أراد تجريد الشاعر من كل أسباب الحب كي يلتقي معه على المعاناة من «ظمأ الهوى»، فهو لا يتكافأ مع الشاعر إلا إذا قتل فى نفسه كل نوازع الهوى وجردها من كل جمال وحب. إن صورة الخريف فى هذه الحالة العدوانية السافرة تتلاءم مع صورة «الرؤى» المفزعة. بل إن تلك الرؤى تكاد أن تكون هي الخريف ذاته، وهما معا يجسدان منطق الآخر الذى وصل معه الشاعر إلى طريق مغلق المداخل والمخارج.

أما صورة «الريح»، فتوحي بنوع آخر من صوت الجماعة، هو قطع أسباب التواصل مع الشاعر للاختلاف فى درجة الوعي: «لا الريح تفهم ما أقول»؛ فللجماعة رؤى غير رؤى الشاعر، إنها عاجزة عن أن تدرك كنه رؤاه. وتقترن بالريح صورة «الصدى» لكن الصدى يختلف عن الريح فى أنه يرى ما يراه الشاعر، ويدرك إدراكه نفسه، لكنه يكتم ذلك ولا يلقيه على «سمع الخريف».

كأن «الخريف» و«الريح» و«الصدى» تجسيد لمراتب أو طبقات في الجماعة. إذا كان هذا الاستنتاج ممكنا فإن «الخريف» يعلوها جميعا، فهو صاحب النفوذ القادر على قتل الهوى، وإخضاع الآخرين لسلطانه. وأما «الريح» فتمثل رتبة أخرى أو طبقة أخرى جاهلة لا تريد أن تدرك ما فيه النفع أو الضرر. وهى متعلقة بالخريف تسير حيث يسيرها، وتقف حيث يطلب منها أن تقف. وأما «الصدى» فيمثل رتبة أو طبقة ثالثة تعي الحقائق ولكنها تمنع وصولها إلى حيث الفعل والتنفيذ؛ ذلك لأنها لا تريد أن تغير الواقع، فقد تكون هي المستفيدة من بقائه على ما هو عليه.

يبدو أن الشاعر ملّ من الاستعانة بغيره فوصل إلى قناعة هي أن إصلاح النفس يجب أن يأتي من داخلها لا من خارجها، ثم إن الأمر ليستحق المغامرة. وهنا يصل إلى صورة الموت كما تجلت فى نهاية القصيدة:

أالموت والليل الأبيد على فمى
نغم يضيع بعالم الاتراح؟
والحب والمتع الخوالد والضحى
وهم يعربد فى جنون رياحى
فكأن خلف الليل ليلا آخرا
والموت بينهما يجر وشاحى(٣٤).

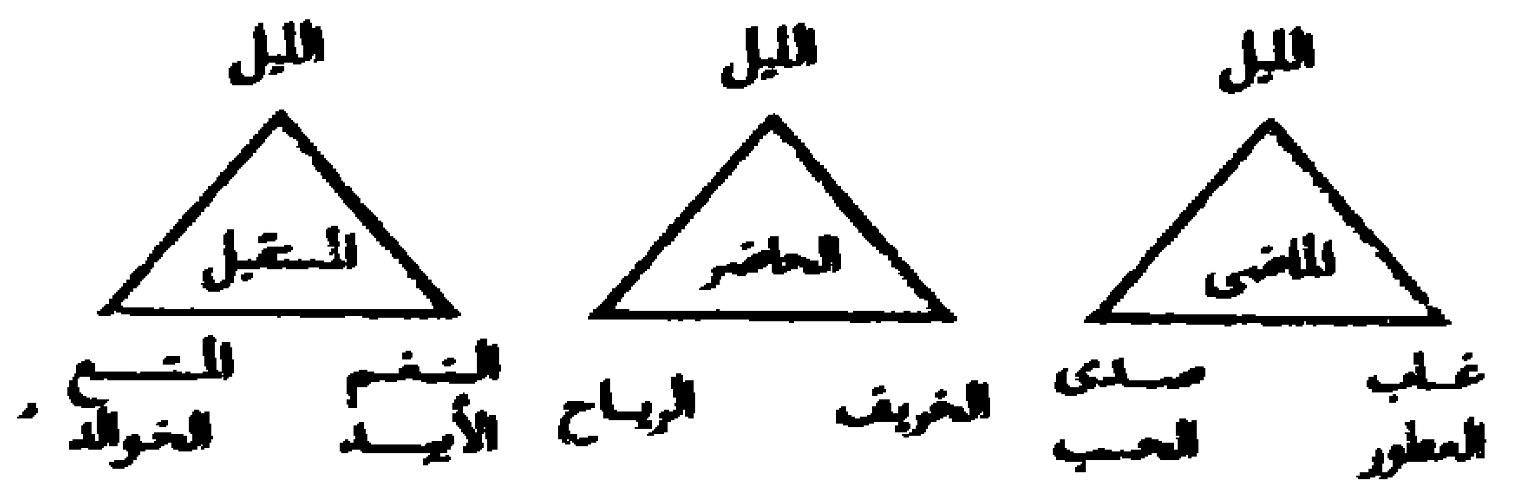
ومع صورة الموت تعود صورة الليل إلى الظهور. والليل هنا ليلان: ليل قبل الموت، وليل خلف الموت. أما الليل الذى قبل الموت فالواقع الذى جرب فيه مرارة الظلم والقهر. وأما الذى خلف الموت فحلم تجمعت فيه كل الصفات الجميلة الحبيبة. وقد تزامن فى داخل الشاعر هذان الإحساسان المتناقضان: كراهية الليل الواقع وتمثلها صورتان هما: «عالم الأتراح» و«جنون الرياح»، وعشق الليل الحالم وتمثله مجموعة من الكلمات والصور مثل: «نغم»، و«المتع الخوالد» و«الضحى».

وتخطى الليل الأول إلى الليل الثانى يصطدم بعقبة «الموت» الذى «يجر» وشاح الشاعر. لعل الفعل الأقرب إلى الخاطر مع ذكر الموت هو الفعل «يشد» بدلا من «يجر»، لكن الشاعر أصر على فعل «يجر» لأنه أراد أن يكون الموت رقيبا على حركته، عوضا عن أن يكون مهاجما غايته انتزاع الحياة منه. وبكلمة أخرى حرص على حضور الموت متزامنا مع الليل الواقع والليل الحالم؛ لأن حركة عبوره من هذا إلى هذا ليست بحركة عادية، ولا طبيعية، وإنما هي حركة نضالية تفترض الفداء والاستشهاد قبل لحظة الوصول. ولابد، فى مثل هذه الحالة، أن يكون الموت متربصا ينتظر فرصة عمله.

كان ليله الحالم فى خياله مقرونا بالخلاص الدائم، والمتعة اللامتناهية، كما تدل على ذلك صفتان ارتبطتا به هما: الأبدية «الليل الأبيد»، والخلود «المتع الخوالد». ولعل كلمة «الضحى» جئ بها حتى توحي بأن ما ينتظره فى هذا الليل هو الضياء الدائم. فإذا كان الليل ضحى فإن امتداد نوره والتقاءه بنور ضحى النهار يعنى قتل الظلام أو نفيه ليلا ونهارا. وعلى هذا يصبح النور الدائم السطوع فى عالم هذا الليل الحالم صفة ثالثة تتفق مع صفتي الأبدية والخلود.

إن هذه الأحلام الخالدة الصفاء، والمتسامية الروح لتقف فى خيال الشاعر موقف التضاد مع أحوال الواقع التى تجثم فوق كل متنفس، وتشل كل نبض. إن حلما بهذه المساحة الواسعة من الفرح المتقذ من الشقاء ليستحق أن ينشد الفداء من أجل اكتسابه، واستنزاله واقعا ومعيشا، وقد كانت صيغة الاستفهام الإنكارى «الموت والليل الأبيد على فمى» موحية بإرادة التغيير واستنهاض روح الفداء والخلاص من ليل الحاضر لاستقبال الليل القادم المختلف.

وهكذا، كان ليل الشاعر مؤلفا من ثلاثة أزمان: ليل الماضى الذى لم يعد منه سوى الصدى، وليل الحاضر الذى لم يجلب إلا الشقاء وتبلد الإحساس، وليل المستقبل الذى كان ورديا زاهيا.



– ٥ –

وفى قصيدة بعنوان «انتظار الليل والنهار»، قال صلاح عبد الصبور فى مقطعها الأول:

وهكذا مات النهار
ومال جنب الشمس واستدار
ثم تساقط المساء فوقنا
مثل جدار خرب وانهار
واعتنقت صحيفة السماء والغبراء
لطختا الجبين بالغبار
وانطفأت نوافذ المرضى، وأنوار الجسور
أعين الحراس والمآذن
تكومت حوائط الظلمة فى مداخل البيوت
والمخازن
فانكفأت كئيبة مرصوصة كأنها مدافن
منهارة على بقايا جبل منهار.

ففى هذا المقطع يقرن الشاعر حلول الليل بحضور الموت للنهار، وبحدث علاقات بين أشياء يتولد من اجتماعها المعنى الأعمق «معنى المعنى». لكن منبع كل هذه المعانى عنده هو العدم والموت؛ فالمساء/ جدار خرب منهار. وإذا دققنا النظر وجدنا أن كل هذا التهدم حدث بعد أن «مال جنب الشمس واستدار». الشمس، إذن، هى التى كانت حائلا بين الأشياء ودمارها، بين الحركة ورقدتها. فالشمس فى ضوئها القيادة والتحكم؛ لذا هى رمز للانضباط والتوازن والتماسك وحفظ الحياة من السقوط والانهيار. فحضور الشمس/ حضور الحياة. وغيابها/ غياب الحياة. وفى هذا ترجمة أخرى لثنائية الليل/ الموت، لأن حضور الليل يعنى حضور الموت وغياب الحياة.

إذا تأملنا استخدامه الأفعال وتتابعها وجدنا أنه يعتمد فى استيحاء المعانى على الزمن وتسارعه، ففى صورة الشمس نرى أن الذى مال واستدار هو جنب الشمس لا الشمس كلها. لكن بداية هذه الإمالة كانت لحظة كافية لبداية أفعال مضادة توالت أحداثها بسرعة: «ثم تساقط المساء فوقنا... إلخ»، كأننا أمام تسابق بين الضياء والظلام، بين الخير والشر. فالظلام هنا متربص يراقب حركة الضياء الذى كان يحتل ساحة الكون. فما أن يبدأ الضياء حركة إخلاء للمكان حتى يبدأ الظلام بحركة ملء لكل إخلاء. وإذا كانت حركة الضياء حركة واحدة فإن حركة الظلام حركات متوالية لأن غاياتها إحداث انهيارات متتابعة. الحالة فى هذا شبيهة بحبات اللؤلؤ المنظومة، فما أن يتقطع الخيط الناظم لها حتى تنهار الحبات ويتوالى تبعثرها وتفرقها. وهكذا كان تتابع انهيارات الحياة التى آلت إلى فوضى واضطراب. والشاعر فى هذا المنظر الكئيب يحاول أن يشكل الحياة فى أمسها وحاضرها حتى يقف عند حدود المعانى المتضادة، ويتبين غايات المحاسن والمساوئ، ويستحضر السلوك الحسن والمشين فى آن. قد نستطيع إبراز فعله هذا من خلال توقفنا عند صورة كل انهيار.

أما صورة المساء المتساقط الذى شبهه بجدار خرب منهار «ثم تساقط المساء فوقنا مثل جدار خرب، وانهار» فتوحى عبارة «فوقنا» فيها بأن السوء لم يقف عند حدود التساقط ولكنه سوء أصاب الجميع لأنه كان ـ كما قال الشاعر ـ

فوق الجميع، لعل الضمير «نا» يشعر بأن السوء الذى يسببه فرد واحد قد لا يكون أذاه محصورا فى المسبب وحده، ولكنه يلحق بالجماعة أيضا. وحين يكون الانهيار جماعيا تعم الفوضى ويحتاج الأمر إلى زمن لإعادة الضبط والانضباط. لكن الحد الثانى من الصورة «مثل جدار خرب، وانهار» لم يعف الجميع من المسؤولية. فهذا الجدار لم ينهر بعد أن خرب مباشرة، ولكنه ـ حسب صياغة الشاعر له ـ ظل فترة من الزمن على حال الخراب تلك أمام بصر الجميع حتى وصل إلى حالة الانهيار فانهار. ذلك لأن هناك فرقا جوهريا بين قولنا: «مثل جدار خرب منهار»، وقولنا: «مثل جدار خرب، وانهار». فالجملة الأولى ساكنة الزمن إذ ليس هناك فترة واضحة بين الخراب والانهيار، أما الثانية فالزمن فيها متحرك ممتد لأن الخراب استمر مدة ثم انهار. لقد أوحى الشاعر، بهذه الصياغة. أن أحدا لم يسع إلى إزالة الجدار قبل أن ينهار، لذا كان انهياره حين انهار على رؤوس الجميع. لم يناقش الشاعر أسباب الخراب ولا المسبب أو المسببين له، ولكنه ركز على أن الخراب حدث، وأن التقاعس عن مداواته كان عاما، ثم وصل إلى غايته من ذلك، وهى أن الأذى كان شاملا والمسؤولية كانت جماعية.

لعل الصور التالية تؤكد هذا المعنى، إذ يستوقفنا وصف الشاعر للأرض بعد الانهيار «بالغبراء»، ثم يصورها موحدة بالسماء على هدف يمس الإنسان هو تلطيخ «الجبين بالغبار». ومن خلال ربطنا هذه الصورة بصورة الانهيار والمسؤولية الجماعية عن حدوثه، نرى أن النتيجة متوقعة لأن العار الذى ترمز له صورة «تلطيخ الجبين بالغبار» عار يعم ولا يخص. بقى أن نتوقف عند ثلاث كلمات فى هذه الصورة لنرى حدود المعانى وتلاؤمها مع الهدف العام. والكلمات هى: «اعتنقت»، و«صحيفة» و«الغبار».

أما كلمة «اعتنقت» فمن العناق والتلاحم والتعاضد، ولما كانت فى الصورة بين عنصرين متعاونين ضد الإنسان (السماء/ والغبراء) فإنها تغدو صورة بنائية تتم على أنقاض التهدم البشرى، بل إن ذلك التهدم كان السبب فى إيجادها. كأن الشاعر أراد أن يوحى بأن الضعف البشرى الناتج عن التناثر والتفرقة فى مكان ما يغرى بإنشاء قوى مضادة تعمل على الإفادة مما يخلفه ذلك الضعف، بل إن تلك القوى تتربص وتعمل على أن يحل التهدم لأن حياتها الحقيقية لا تبدأ إلا بعد حلوله.

أما كلمة «صحيفة» فهى إيحاء بالكتابة. والكتابة تاريخ، والتاريخ إما أن يكون ناصعا وإما أن يكون باهتا، كأن الشاعر أوحى من خلال هذه الكلمة بأن التاريخ الذى كان مقدرا له أن يكتب صفحات بيضاء مع بقاء الشمس وتماسك العمران البشرى، غدا بعد ميلانها، وتساقط المساء ملطخا بالسواد. إن ما يوحى بذلك استخدامه لفعل «تلطخ» وكلمة «الغبار».

أما هذه الكلمة «الغبار»، فقد كانت ناتجا طبيعيا للأرض بعد أن أصر الشاعر على أن يعطيها صفة «الغبراء». وما الغبار إلا رمز للقتامة وكل ما يؤذى العين ويعطل الرؤية ويسد المنافذ. وهكذا كان، إذ إن الصور التالية تعزز هذه المعانى فبتأثير ذلك الغبار انطفأت: أ ـ نوافذ المرضى فلم يعد بإمكان أحد مساعدتهم، ب ـ وأنوار الجسور فتعطلت حركة التواصل، جـ ـ وأضواء المآذن فسكت بذلك صوت الحق والهداية، د ـ وأعين الحراس فأصبح كل شئ مشاعا.

إن أى مجتمع يصاب بمصادر ضيائه وإشعاعه يبتلى بالظلمة التى لا تجلب سوى الفساد، وهذا معنى مستوحى من خلال صورة «حوائط الظلمة» التى «تكومت... فى مداخل البيوت والمخازن»، فحوائط الظلمة توحى باستمرار المعنى الذى ناقشناه سابقا، وهو أن انهيار أمر ما باعث قوى على بناء نقيضه. ولهذا شيدت حوائط الظلام بعد أن تهاوت حوائط الضياء، وكان بناؤها مما نهب من «البيوت والمخازن». أساس ذلك كله الانهيار الخلقى الذى أدى إلى موت كل شئ. لذا انكفأت «البيوت والمخازن» التى كانت أمكنة الحياة إلى «مدافن» ـ أمكنة الموت. ثم إن «الجبل» الذى كان رمزا للقوة والعظمة والعزة أمسى «بقايا جبل منهار» تتراكم فوقه «مدافن منهارة». إنها صورة للموت الذى يطوى صور الحياة.

لكن هذا الركام الذى أصابته بلوى الموت يدفع الشاعر إلى أن يلتمس بصيص أمل فيقول فى مقطع تال:

فى آخر المساء شعشعت سحابة بنور
سحابة ناحلة رقيقة
وأومضت حمراء حمرة الزهور
سريعة ، وأنطفأت فى عتمة الأفق
واندفع النهار
(يا حمرة الغسق
يا لون عمرى الذى ودعته حقيقة...
وعشته تذكار
أضاعك الليل كما أضاعك النهار).

يبدو فى هذا المقطع شعاع نور يتسلل وسط كل ذلك الظلام، فيتحرك فى داخل الشاعر خيط من أمل، لكنه يبقى سريعة ثم ينطفئ فى «عتمة الأفق». إن تشكيل الشاعر هذا الأمل المنطفئ ساعة نهوضه ليوحى بأبعاد قد تجمعها العلاقة بين صوت الفرد/ وصوت الجماعة. أما صوت الفرد فاجتمعت عليه عوامل لإضعافه. أولها أنه أتى «فى آخر المساء». وهذا وقت يتراكم فيه الظلام الذى يحتاج تبديده ضوءا باهر النور. وثانيها أن النور المتخيل شعشع وسط سحابة صفتها أنها «ناحلة رقيقة». فاختيار السحابة يوحى بأنها غير مستقرة، وبأنها ماضية إلى مغادرة المكان. وأما كونها «ناحلة رقيقة» فإيحاء بضعفها فى مواجهة «عتمة الأفق» أو الظلام المطبق على كل بقعة فى المكان. وثالثها أنها «أومضت». والوميض ضوء مؤقت يزول فى زمن قصير. وقد حدد الشاعر وقته هنا فكان «سريعة» على التصغير. ورابعها: اختيار اللون الأحمر للضياء. واللون الأحمر يومئ بلون الأصيل ـ وهو اللون الذى يؤذن باقتراب غياب الشمس. وخامسها أن لون الضياء الأحمر شبه «بحمرة الزهور». والزهور، على جمال لونها، توحى بسرعة الانطفاء والذبول.

إذن، اعتمد الشاعر فى تشكيله صورة التقابل على شعاع نور فرد ضعيف/ وسط عتمة عامة واسعة الامتداد فى الأفق (الجماعة) أو ـ فى المستوى الرمزى ـ اعتمد على صرخة تنوير واحدة خافتة تلقى فى أسماع جماعة عامة اعتنقت الظلام مبدءا.

تأتى بعد هذا صورة النهار مندفعا «واندفع النهار». وكان المأمول أن يندفع مع اندفاع النهار علاج لكل النوائب التى جرها ظلام الليل. لكن البكائية التى أنهى الشاعر فيها المقطع ووضعها بين قوسين (...) تشير إلى عكس ذلك ونقيضه. فالنهار والليل متساويان فى عدوانهما، وقد تعاونا على تضييع عمره. إن تشكيله بكائية الذات المقوسة لتوحى بأن تلك الصرخة التنويرية السابقة والتى جعل صورتها «حمرة الغسق» هى صرخته نفسه وقد رآها «لون عمره... وحقيقته»، مما يوحى بأن فيها الإنقاذ لو أنها سمعت. لكنها كانت حقيقة عاشها لفترة ثم ودعها بعد أن ضاعت نهارا كما ضاعت ليلا «أضاعك الليل، كما أضاعك النهار»، وأصبح يعيشها «تذكار» تاريخ مضى. وهكذا، أصبح تشكيل المقطع موحيا بصرخة فردية تاهت فى غياهب العموم وورثت بكائية للذات، تلك الذات التى سعت إلى إحياء القيم فضيعها مسماها.

ويسير الشاعر مع النهار يرصد ما فيه من شبه بالليل فيقول فى المقطع الثالث:

وهكذا مات المساء
حين تقلبت على ضلوعها الشمس
وهبت تعتلى السماء
تنفست شوارع المدينة
أصوات ضجة بلا إيقاع
وانسكبت مجامر الشعاع
تمور فى العيون ، تكشف الظلال
تثقب الحجر
أواه يا نور الضحى
ملأت قلبى فزعا وترحا
لأننى رأيت فوق ما أردت أن أرى
بوركت وقدة الظهيرة
النور يجلد العيون تعشى لا ترى
من البيوت والبشر
سوى مكعبات لون وحجر

من الملاحظ أن بداية هذا المقطع تتشابه مع بداية المقطع الأول: «وهكذا مات النهار» هناك، «وهكذا مات المساء» هنا. كما أن حركة الشمس فى مقطع موت «المساء»، هنا، مناقضة لحركتها فى مقطع موت «النهار» هناك، كما تدل على ذلك حركة الفعل فى المقطعين: «مال جنب الشمس واستدار» فى الأول، «وهبت تعتلى السماء» فى هذا المقطع. وهذا التشابه، وهذا التناقض ينبعان من معين واحد هو تجربة الشاعر؛ فهى التى تصدر الخيوط وتوزعها فى شبكة العلاقات الداخلية: تشابها وتناقضا.

تملى الشاعر فى مقطع «موت المساء» هذا حركة بزوغ الشمس واستوائها فرسم لذلك صورة تشخيصية تعيد صورة الزهو الإنسانى والعظمة الإنسانية؛ حيث جعلها «تتقلب على ضلوعها» وتهب لاعتلاء عرش السماء كبرياء وبهاء: «وهبت تعتلى السماء». ومادامت الشمس بهذه الصورة البهية تقف مضادة للظلام، فإن المتوقع أن يتبع هذا التضاد تضاد فى الحياة فينقلب الظلام ضياء. إن هذا صحيح على المستوى الطبيعى، لكن الحياة على المستوى النفسى والشعورى لدى الشاعر تظل ظلاما مع كثرة النور. وفى هذا مفارقة ساخرة ومؤلمة فى وقت واحد، وقد انعكست آثارها السالبة على المقطع كله، كما تبرزه العلاقات التى شكلت صور المدينة، والعيون، والضحى، والظهيرة.

أما صورة المدينة، فقد ألفتها مجموعة كلمات مترابطة، لكل منها وقع عميق الإيحاء فى المعنى السياقى العام. اختار الشاعر من المدينة شوارعها فشخصها ومنحها نفس الحياة: «تنفست شوارع المدينة» موحيا بأن البشر كانوا هم نفس هذه الشوارع، فهم الذين يبعثون فيها الحياة. لكنه أتبع هذه الصورة بما حول صفتها من الجمال إلى القبح. فقد أطلق على شوارع تلك المدينة صفة الرعونة: «الرعناء» موحيا بأنها حياة تفتقد الحكمة والتعقل، ثم أتبع تلك الصفة صفة أخرى تصف أعمال الناس وأفعالهم، فكانت حسب تصويره «أصوات ضجة بلا إيقاع»؛ أى أصوات جعجعة دونما طحن ولا قيمة. أما فقدان «الإيقاع» من هذه الضجة فيوحى بانعدام العمل الجماعى المنظم، وأى عمل ينقصه التنظيم والتعاون والمساندة يغدو هباء لأنه يصدر عن أفعال فردية «رعناء»، ويلحق الأذى بالنفس وبالآخرين. وهذا ترديد لمعان رأيناها تتوالى فى مقطع الليل أو ما أسميناه مقطع«موت النهار».

أما صورة العين فقد حرص الشاعر أن يمنحها من الشمس شعاعا: «وانسكبت مجامر الشعاع تمور فى العيون» وهو شعاع نفاذ «يكشف الظلال ويثقب الحجر». وهذا يعنى أن كل شئ أصبح مكشوفا لا يحجبه عن الرؤية حجاب. فالظلال الساترة اخترقت وبان ما تحجبه، بل إن الحجر الصلب ثقبته العيون ورأت ما يخفيه. لم يعد هناك سر خفى، خصوصا أن افتضاح الأسرار أصبح سلوكا جماعيا لا سلوكا فرديا بدليل مجئ «العيون» مجموعة لا مفردة، فالكل يتجسس على الكل.

وأما صورة «الضحى»، فقد خص بها نفسه، إذ بدأها بالتعبير عما يحس به من ألم وحرقه، فشكا إلى نور الضحى الذى غدت صورته صورة إنسان توجه الشكوى إليه فيسمعها: «أواه يا نور الضحى». وشكوى الشاعر كانت من نور الضحى نفسه، ذلك لأن هذا النور أراه مفاسد أمته وانشغال ناسها بمعايب بعضهم بعضا. فكانت تلك الرؤية «فوق ما أراد أن يرى». إنها الرؤية التى ملأت قلبه ـ كما قال ـ «فزعا وترحا»: فزعا لأن إصلاح الحال أضحى بعيدا إن لم يكن محالا، وترحا لأن قلبه على أمته، فهو يريدها للنفع لا للضرر، للتعاون لا للتنافر، لإيقاع جماعى لا لضجيج فردى فوضوى أرعن.

وأما صورة «الظهيرة» فقد بدأها بالثناء، لأنها فترة حر لافح: «بوركت وقدة الظهيرة» وأما لماذا هذا الثناء الذى يوحى بالمفارقة؟ فلأن الناس فى هذه «الوقدة» تعشى عيونهم عن رؤية العيوب، وكشف الأسرار. الكلمات المستخدمة فى تشكيل هذه الصورة توحى بشدة غضب الشاعر وحنقه؛ فالنور الذى هو نعمة للبصر يصبح ـ فى عرف الصورة ـ نقمة عليه: «النور يجلد العيون» وبدلا من أن يمنحها شعاعا للرؤية يعشيها كى لا ترى: «تعشى لا ترى من البيوت والبشر

سوى مكعبات من لون وحجر». فرؤيتها تتوقف عند هندسة المادة الظاهرة فى اللون والحجر، ولا تنفذ منها إلى الداخل. وهذا فقط هو كل ما يريده من الرؤية، ولذلك استحقت «وقدة الظهيرة» منه ثناء وتبريكا، وفى هذا مفارقة عجيبة.

ويصل مع النهار إلى نهايته فيقول:

فى آخر اليوم تدب فى عروق الشمس فترة الملال

ويولد اللون الرمادى الرقيق

حتى ضجيج الطرقات

ينحل إيقاعا رماديا رقيقا

(كلون أيامى التى ما استطعت أن أعيشها حياة...

فعشتها تأملا).

فى صورة «عروق الشمس» التى دبت فيها «آخر اليوم» «فترة الملال» إيحاء بأن هذا الملال الذى أعطى للشمس إنما هو رمز للتعب الذى أصاب أولئك الذين يعملون لانهيار عمرانهم، لذا بدأت مرحلة هدوء مؤقتة قبل أن يحل ظلام الليل من جديد ويعودون فيه سيرتهم الأولى التى صورها فى مقطع الليل (المقطع الأول)، وقد كانت هذه المرحلة الهادئة المؤقتة عند الشاعر ذات «لون رماى». واللون الرمادى هو اللون المتوسط بين الإنارة والظلمة، أو هو اللالون، لذلك كانت تلك الفترة محطة للتحول من النهار إلى الليل.

لعل هذه الفترة تذكرنا بتلك الفترة من «آخر المساء» التى أومض فيها شعاع «سويعة» وانطفأ وسط «عتمة الأفق». كأنهما لحظتان هادئتان عابرتان فى دنيا العبث، لكنهما ـ لضعفهما ـ لايقفان فى وجهه الدامس. ومن هنا وصفت هذه الفترة الرمادية، كما وصفت تلك الفترة الشعاعية، «بالرقة».

قد يسأل سائل: لم اختار الشاعر لون «الحمرة» للفترة السابقة على طلوع الشمس «الغسق»، بينما اختار اللون «الرمادى» للفترة السابقة على حلول الليل «الأصيل»، مع أن العكس يمكن أن يصف الواقع بمصداق أكثر؟ والجواب المحتمل هو رغبته فى أن يتناسب اللون المختار، نفسيا، مع ما يأتى بعده. فاللون الرمادى إيحاء بتحول الضياء إلى العتمة، بينما اللون الأحمر إيحاء بتحول العتمة إلى الضياء. بل إن تشابه الفترتين فى نفسه قد منحه الحرية فى إعطاء كل منهما لون الأخرى وصفتها.

أما صورة «ضجيج الطرقات» الذى «ينحل إيقاعا رماديا رقيقا» فإيحاء بتحول الضجيج إلى سكون. والسكون فى الفترتين هو السكون الذى يسبق العاصفة، لهذا جاز للشاعر أن يشبه هذه الفترة الرمادية بلون أيامه التى عاشها «تأملا» ولم يستطع أن يعيشها «حياة». والتقابل بين الأيام «تأملا»، والأيام «حياة»، تقابل كبير وذو معان بعيدة؛ ذلك لأن الحياة «تأملا» قد تكون انسحابا من الحياة. أما الأيام «حياة» فاندغام بما يجرى والمشاركة بصياغته للقناعة بأن ناتج العمل والأمل المعقود عليه يستحق الجهد بل الفداء المبذول برضا وطيب نفس. قد يكون هذا هو المعنى الذى أوحت به بكائية الشاعر فى المقطع السابق، حين جعل حمرة الغسق لون عمره الذى عاشه حقيقة: «يا حمرة الغسق، يا لون عمرى الذى ودعته حقيقة». وبذا يصبح اللون الأحمر رمزا لحياته التى عاشها «حقيقة» بفداء، واللون الرمادى رمزا لحياته التى عاشها «تأملا» أو انسحابا. وكل منهما يشكل إيقاعا للثانى.

كانت الفترة الرمادية تلتقى مع الفترة الإشعاعية فى أكثر من شبه، من ذلك العمر القصير لكل منهما الذى وصف بأنه «سويعة»:

سويعة، ويهبط السواد حين ينقضى الأصيل

فالشمس ألقت نظرة الوداع

واتكأت مرهقة على التلال

عندما نتلقى الفعل «يهبط» وصفا للسواد، نسترجع الفعل «اندفع» الذى كان قد استخدمه وصفا للنهار. وبهذا يوحى الشاعر بأنه يعيش إيقاعات تكرر نفسها؛ فالليل يشكل مع النهار إيقاعا نفسيا وفكريا متوترا، والمرحلتان المؤقتتان تشكلان إيقاعا متكررا. ولكن الشاعر وسط هذه المعزوفة

الإيقاعية الجنائزية الحزينة المتواصلة يعيش فى انتظار لحظة تحول للإشراق:

وهكذا تمضى الحياة بى

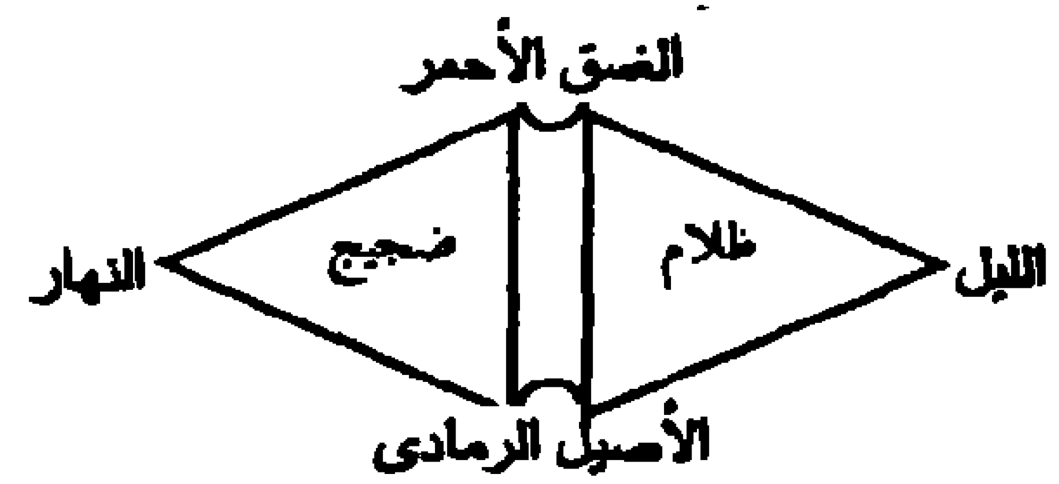
أعيش فى انتظار

هل...

لحظة مشرقة فى ظلمات الليل

أو .... لحظة هادئة فى غمرة النهار ؟[٣٥]

فالحياة الحاضرة فى نظر الشاعر دائرة من القلق: الظلام يلفها ليلا، والضجيج الأرعن الصاخب يتملكها نهارا. ولا يملك هو سوى الأمل بالنور والهدوء. وقد يوجز الرسم التالى حالة الشاعر تلك:



– ٦ –

كنا فى جو نصوص ثلاثة لشعراء معاصرين كبار: درويش، والبياتى، وعبد الصبور، وقفنا فيها على انعكاس الليل فى أخيلتهم وتجاربهم، وعلى ما أنتجوه من تشكيلات أخرجت الليل بصور شتى، وأنساق عدة، ومعان عميقة بعيدة، وما يهمنا تأكيده هو أن الليل نأى تماما عن كونه صورة لزمن وقتى طبيعى محدد يأتى بعد وقت محدد آخر هو النهار، وأمسى لديهم جميعا حقلا يسع تجاربهم الخاصة التى تشابكت أشياؤها، وتعقدت علاقاتها ثم إن الليل عند كل واحد منهم كان متضمنا تجربته الذاتية التى اختلفت فى النوع والتوجه عن تجربتى الشاعرين الآخرين. وقد تأسس على ذلك اختلاف الرؤيا والتشكيل فيما بينهم.

سنحاول بلورة هذا الاختلاف، وسنقف عند حدود الالتقاء، إن وجدت، من خلال معالجة أهم البنى الشعرية مثل: بناء التجربة الذاتية، والصورة، واللغة، والإيقاع.

أولا: بناء التجربة الذاتية:

كانت تجربة محمود درويش فى نصه تجربة نضالية؛ فهو يعانى هم احتلال شعب آخر لوطنه، وتشريد أهله، لذا كان مشغولا فى قصيدته بتراكمات هذا الهم ومسبباته وعمق المأساة الطالعة منه. لذا تعامل مع الليل رمزا للعداوة بشقيها: الداخلى والخارجى، وعلى أساس أنها حجاب للرؤية الصافية. فالحجاب قد يستر الحقيقة عن مبتغيها. فيسلك سلوك التائه الذى قد توقعه متاهته فى شرك سلوكه فتكون النتيجة عكس ما يبتغى، وهكذا كان. فأما العدو الداخلى فقد أوقعته عداوته فى الشرك فقصر عمره بدلا من تطويله، وأما العدو الخارجى فكانت متاهة احتلاله سببا فى إيقاد شعلة الثورة والانتفاضة عليه، ودخل فى صراع طويل ستكون نهايته هلاكه، وانتصار أهل الأرض الذين يسلكون إليه طريق الفداء والاستشهاد.

أما البياتى فتجربته فى النص فكرية رؤيوية، وهمه التوافق مع المجموع. لقد حاول فى البداية أن يجهض فكره، وأن يمشى عينه فلا ترى ما يؤذيه أو تمنحه، على الأقل، فرصة التعايش مع ما يؤذى. لكنه لم يستطع، لذلك استنجد ببارقة من المجهول، ولما لم تأت حمل لواء التغيير بنفسه؛ فقد مل من كونه معزولا، بعيدا عن التوافق مع الآخرين. لقد كان واثقا من صواب أفكاره وقد سعى إلى تغيير المجموع ذلك لأنه لا يستطيع أن يعيش فى جماعة تسير متخبطة فى الظلام والتيه.

أما عبد الصبور، فتجربته فى النص فلسفية يبدو فيها راصدا الأحداث أكثر منه فاعلا. فقد كان يتلقى الحدث ولا يشارك فى صنعه أو تغييره. إنه يعيش بين الواقع والذكرى، ولكنه ينشر صديد جرح الواقع أمام النظارة ويرسم النهاية المنتظرة، إذا ما ظل النزف مستمرا، ويفصل فى الرسم فيكثر من علامات السوء، وإشارات الانحلال حتى تبدو الدنيا ليلا دائريا لا ينتهى ظلامه. إنه بهذه الصور القاتمة يحاول أن يستنهض الجانب الأبيض من الإنسان ليتحرك فيبدد الظلمة من درب السالكين حتى يروا رونق الحياة الأجمل.

يشكل الليل عند الشعراء الثلاثة هما كبيرا. وقد اجتهد كل منهم لإزاحته ورؤية ما بعده من معان، فانعكس ذلك

على النمط الشعرى الذى سلكه لبناء نصه. وإذا بدأنا النظر فى مقدمة كل منهم وجدنا اتفاقا ما فى بعض الجوانب، واختلافا بيناً فى بعض الجوانب الأخرى.

استخدم الشعراء الثلاثة أسلوب الحكاية البسيطة Allego-ry[٣٦]، فاتفق درويش وعبد الصبور على ابتداء الكلام بواو الاستئناف التى توحى بأن الحديث له ارتباطات بما هو كامن فى النفس، وأنه استمرار لسرد الحكاية التى يدرك المحذوف منها دونما إيهام كبير. أما البياتى فكانت بداية قصيدته جملة خبرية فعلها ماض «آمنت...». وهو فعل، فى موضعه، يشعر أيضا أن هذا الإيمان لم يأت فجأة، ولكنه أتى بعد رحلة أو منازعة مع الحياة وأحداثها. وهذا يثير فى النفس جزءا غائبا من القصة لكن خيوطها تتضح بعد السير مع النص.

وإذا كان الشعراء الثلاثة قد اتفقوا على أسلوب الحكاية هذا، فإنهم اختلفوا على نوعية الشكل الذى أخرجوها فيه؛ إذ كانت الحكاية عند درويش مكثفة جدا، بينما هى عند صاحبيه ذات سعة، وهى سعة ذات حجم متقارب عندهما، لكنها تختلف فى البناء.

ومع أسلوب الحكاية برز أسلوب آخر عند درويش والبياتى هو الحوار الذاتى أو المونولوج (Monologe)[٣٧]، فقصيدتاهما حوار مع النفس، لذلك برز ضمير «الأنا» طاغيا فيهما، وأصبح هو المحور الذى يحرك الأحداث ويدفعها إلى النهاية. وقد خالفهما فى ذلك عبد الصبور؛ إذ اعتمد أسلوب السرد التتابعى (Narrative) الذى سار مع حركة الأحداث متواليا توالى الزمن المحرك لها: من المساء إلى النهار، ومن النهار إلى المساء، لكنه استخدم المونولوج فى موقفين اثنين داخل السرد.

وتتناسب أساليب الشعراء مع التوجه العام لكل منهم فى طبيعة التجربة. فإذا كان درويش والبياتى قد زجا بنفسيهما فى قلب الحدث وشاركا فى صنعه، فإن عبد الصبور كان متأملا يرسم جوانب الحدث كما يجرى أمامه. وقد برز ضمير المتكلم عنده فى ثلاثة مواضع فقط هى النهايات للمقاطع: «يا لون عمرى...» و«كلون أيامى...»، و«أعيش بانتظار...» فكان فى ذلك إيحاء بأنه واحد ممن لفهم ظلام الليل وأصابهم بسوء.

ثانيا: الصورة

وننظر إليها عندهم من خلال شكلها، والعلاقات التى غلبت على جمع الأطراف فيها: ففى الشكل اختلف الشعراء الثلاثة؛ إذ اعتمد درويش الرمز أسلوبا وطريقا لتكثيف المعانى. فإذا قلنا: إن الصورة تعنى جمع حدين (طرفين) على نوع من الترابط ينبثق من خلاله المعنى حدا (طرفا) ثالثا، فإن الرمز يعنى استخدام الكلمة على نحو يثير عالما من الأحداث والترابطات والمعانى بحيث يكون هذا العالم هو الطرف الثانى والثالث معا: فالليل، والأوراق، والأشجار والعمر، والذاكرة والماء والرمل والشاعر نفسه، والليلة والظل، كلها رموز لمعان كبيرة تنتسب إلى أزمنة مختلفة وأمكنة متعددة، وتجمع بين الفرد والجماعة، وتتوزع بين المحلى والإنسانى. وقد قرن الرمز إلى الرمز بعملية معقدة مكثفة.

أما البياتى، فاعتمد الصورة الاستعارية حتى غدت هى أسلوبه المفضل؛ إذ لم يأت سواها فى كل القصيدة إلا صورة تشبيهية واحدة: «فكأن خلف الليل ليلا آخرا». وقد نوع فى بناء الاستعارة فجمع فيها أطرافا متعددة: بعضها مجتمع على المفارقة مثل «الصحوة المخمورة» و«سكرة صاح»، وبعضها على التناقض كاجتماع الظلام والنور مثل «فى جنح الظلام صباحى» و«أضاءت بها الدجى»، وبعضها على الاختلاف مثل «شربت سناها ضحكة الأرياح»، وبعضها على التماثل مثل «من لى بظامئة تزيد تعطشى»، وأكثر من التشخيص والتجسيم مثل «حبى الذى قد مات» و«الخريف يجذ أوراق الهوى»، واستخدم الرمز أيضا. فبالإضافة إلى اللليل هناك الريح والصدى، والضحى والخريف، كما نوع فى الجانب الحسى من الصورة؛ إذ لم يكتف بالصورة البصرية بل أضاف إليها الشمية مثل «غاب العطور» والسمعية مثل «سمع الخريف».

أما عبد الصبور، فقد ركز فى الصورة على رمزية اللون، بل جعل مركزية المعنى فى العلاقة بين اللون الأحمر واللون الرمادى على أساس أنهما لونان بين نور النهار، وسواد الليل، واستخدم بعضا من الصور التشبيهية مثل: «المساء مثل جدار خرب»، «البيوت كأنها مدافن»، لكن هذه الصورة قليلة بالقياس إلى الصور الاستعارية التى كثرت كثرة بارزة. وقد امتازت عنده بأنها مبنية من أطراف متغايرة لكنها متوافقة

وغير متنافرة. وقد اتخذت التشخيص أساسا لها مثل: «مات النهار» و«مال جنب الشمس واستدار» و«واندفع النهار» و«تنفست شوارع المدينة» و«النور يجلد العيون» والشمس «اتكأت مرهقة»، لكنه استخدم التجسيد (المعنويات تجسد فيه بالأشياء الحسية غير البشرية) مثل: «تساقط المساء»، و«حوائط الظلمة»، و«انسكاب مجامر الشعاع» لكنه كان قليلا بالقياس إلى التشخيص.

ومما امتازت به الصورة عند عبد الصبور الحركة. وقد ظهرت في الأفعال المصاحبة للصور مثل: «تساقط» و«تكوم» و«انكفأ» و«أومض» و«تقلب» و«انسكب» و«يجلد» و«ينحل» و«اتكأت». وقد استطاع عن طريق تلوين الصور وتحريكها بعث الحياة فيها، فكان في هذا تعويض عن المشاركة الذاتية في صياغة الأحداث كما فعل صاحباه الآخران.

ويرتبط بالصور تعامل الشعراء مع المكان؛ ففي قصيدة درويش إشارة إلى مكان واحد هو «الحفرة» لكن السقوط في الحفرة لا يعني - في جانب من التحليل - السقوط إلى أسفل، ولكنه يعني الطريق إلى الارتفاع والشموخ، فهو الفداء - طريق الحياة الأوحد لمن اختار النضال والشهادة.

أما البياتي، فقد استخدم من المكان: «القمة الثلجية»، و«قبر الشباب»، و«نهر الظلام»، و«خلف الليل». والرحلة مع هذه الأمكنة تختصر لنا الحكاية كلها: فالقمة الثلجية كانت توحي بالبلادة وعدم مقاومة الوضع القائم استسلاما له، أما قبر الشباب، ونهر الظلام فهما المكانان اللذان بدأت فيهما ومنهما حركة الشاعر نحو استعادة الذات؛ لأنهما الموضعان اللذان استدعى انسكاب الدم عندهما، فقد طلب من النجوم شهابا «يدمي على قبر الشباب جماحه»، كما تهز في نهر الظلام مشاعره «حتى تخضب ماؤه بجراحه». والدم - كما قلنا - كان المحفز والمحرك الفاعل لاستنهاض العزيمة. أما «خلف الليل» فهو المكان المجهول الذي رأى الشاعر أن نور الأمل سيأتي من جهته، وقد انبرى للنضال استنزالا لذلك الأمل.

أما عبد الصبور، فقد استحضر من المكان: «الجدار المنهار»، و«النوافذ»، و«الجسور»، و«المآذن» التي انطفأت أنوارها جميعا بعد تساقط المساء. وكذلك «الأفق» الذي شملته «العتمة» و«شوارع» المدينة الرعناء، و«الطرقات» الملأى بالضجيج، و«التلال» التي اتكأت عليها الشمس مرهقة. وهي أمكنة دارت كلها في فعل السلب، وهذا ينسجم مع طبيعة تجربة هذا الشاعر التي انتهت إلى دائرة من الظلام والشؤم.

ثالثا: اللغة ونقف فيها عند زمن الأفعال، واختلاف الأساليب:

أما الأفعال، فإنها عند درويش أفعال للحاضر: «أنظر» و«أحدق» و«أبصر» و«تقضم» و«لم يبق» و«نتصارع» و«يعود» و«أسقط»، ذلك لأن الشاعر يعيش صراعا في الحاضر ومع الحاضر.

لكن البياتي بدأ قصيدته بأفعال ماضيه: «آمنت» و«دفنت» و«حطمت» وأتبعها أفعالا للحاضر مثل: «تزيد» و«تسم» و«تئد» في المقطع الأول؛ ذلك لأنه فيه كان موزعا بين الماضي الذي استذكر فيه سلوكا ينسبه إليه، ثم احتاج أن يتوافق معه فراح ينشد أفعالا حاضرة تسعفه على التوائم مع ماضيه فجاءت أفعال مثل «تشل» و«أطوى». لكنه في المقطع الثاني بدأ يطلب أفعالا تحرك حاضره فجاءت أفعال مثل «يهوى» و«يدب» وعاش في بداية المقطع الثالث متأرجحا بين الفعلين إلى أن أخذ الحاضر مستقره فغدا غالبا على كل الأفعال في نهاية المقطع مثل: «تفهم» و«يلقى» و«يضيع» و«يعربد» و«يجر». كأن هذا إيحاء بأن الأحداث بدأت تميل لصالح حاضره الإيجابي وتحقيق أمنياته ورغباته في التخلص من حاضره السلبي.

أما عبد الصبور، فإن الحدود بين الماضي والحاضر كانت أوضح. فقد ظل محافظا على الفعل الماضي حتى المقطع الأخير من القصيدة إذ توالت في النص أفعال مثل: «مات» و«مال» و«تساقط» و«اعتنق» و«لطخ» و«انكفأ» و«أمضى» و«أضاع» و«تقلب» و«تنفس» و«ملأ». أما في المقطع الأخير فتوالت أفعال للحاضر مثل: «يجلد» و«تدب» و«يولد» و«ينحل» و«يهبط» و«ينقضي» و«تمضي» و«أعيش» وهذا ينسجم أيضا مع طبيعة التجربة عنده، لأنه يتصور أنه يعيش

الظلام ليلا ونهارا، وهذا يعنى أن الظلام يعم الحاضر كما كان قد عم الماضى من قبل.

واستخدم الشعراء أساليب الخطاب بألوان مختلفة أيضا. أما درويش، فقد غلب الأسلوب الخبرى على قصيدته كلها. ولم يأت فيها سواه. لكن ذلك الأسلوب لون بحالات من الثبوت، وحالات أخرى من النفى وحالات ثالثة من التوكيد. لهذا يجوز لنا أن ندعو أسلوب درويش بالسهل الممتنع؛ لأنه أسلوب سهل الاستخدام فى الظاهر، لكنه فى التحليل الواعى يبدو شديد التعقيد كثيف الإيحاء وبعيد الغموض؛ و لهذا احتمل قراءتين مختلفتين.

أما البياتى، فابتدأ قصيدته بتتابع حالات إخبارية فى المقطع الأول ثم بدأ منذ المقطع الثانى يلون أسلوب الخبر هذا بأساليب أخرى كالنداء والاستفهام الإنكارى، مما يدل على قلقه وتوتر إحساسه هنا.

أما عبد الصبور، فالأسلوب الخبرى هو المعتمد فى قصيدته ولم يكن هناك استثناء منه إلا فى أساليب ثلاثة: أولها أسلوب النداء: «يا حمرة الغسق»، وثانيها التوجع «أواه يا نور الضحى»، وثالثها الاستفهام الطلبى «هل لحظة مشرقة» وفى هذه الأساليب تكثيف لنوازع الألم فى تجربته.

وفى الإيقاع الموسيقى استخدم درويش تفعيلتى البحر البسيط (مستفعلن فاعلن)، لكنه توسع فيهما كثيرا فاستغل كل الزحافات الممكنة للتفعيلة الواحدة ووزعها على الأبيات، دون التقيد بموقع التفعيلة أو توالى التفعيلتين على نظام تتابعى واحد، وقد وصل عنده أقصى حد لعدد التفعيلات فى البيت الواحد ستا. أما القافية فاعتمد فيها على ترديد كلمة «الليل» ثم ضم إليها كلمتى: الرمل، والظل، لكنه أوجد الإيقاع فى غير التفعيلة والقافية كالموازنة الإيقاعية مثل: «فى أوراق الأشجار وفى أوراق العمر» و«فى ذاكرة الماء وفى ذاكرة الرمل»، والترديد مثل «ثانية ثانية»: وتكرار (هذا) ثلاث مرات، و(عمر) مرتين، فجاء تعقيد الإيقاع لديه متجاوبا مع تعقيد معانى تجربته.

أما الإيقاع عند البياتى فتمثل فى التزامه تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن) مستغلا زحافاتها لتوزيع الإيقاع وكسر الرتابة، كما التزم رويا واحدا هو (الحاء المكسورة) لكنه، مع ذلك، وفر لقصيدته ألوانا أخرى من الروى (كحرف الياء) و(الألف المقصورة)، واعتمد الترديد والتكرار والموازنة. لكن الملاحظ التزامه الليل فى لازمتين هما: «آمنت بالليل الذى لا ينتهى» و«يا ليل يا غاب العطور ويا صدى»، وهما لازمتان أوحى بهما اختلاف الليل الأول عن الثانى. والشاعر ـ كما رأينا فى التحليل ـ كان موزعا بين هذين الليلين: ليل الماضى، وليل الحاضر.

أما عبد الصبور، فقد التزم فى إيقاع قصيدته تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن) لكنه أخرجها فى بعض الأبيات إلى (فعولن) و(فاعلن). وقد وصل الحد الأقصى لتكرار التفعيلة فى البيت الواحد ست مرات. أما الروى فقد نوع فيه إذ جعله (الراء المكسورة المسبوقة بالألف) حينا، مثل «استدار» و«منهار» (والمسبوقة بالواو) حينا آخر، مثل: «الجسور» و«النور» و(المسبوقة بحركة الفتح) حينا ثالثا، مثل «الحجر» و«البشر» كما جعل الروى (الهمزة الساكنة)، مثل «الغبراء» و«السماء»، و(العين الساكنة) أيضا مثل «إيقاع» و«شعاع» و«وداع»، كما حفلت قصيدته بالترديد والتكرار. لكن الإيقاع الكبير الذى أحدثه كان بين حركة المساء وحركة النهار: «وهكذا مات النهار»، و«هكذا مات المساء» وحركة الغسق وحركة الأصيل؛ حيث أثار فينا أن نعيش إيقاعا موسيقيا متجاوبا مع إيقاع المعنى.

*

وهكذا، تعامل هؤلاء الشعراء الثلاثة مع «الليل»، وحولوه من كونه ظاهرة طبيعية واقعية إلى كونه فضاء تتجاور فيه عناصر التجربة المختلفة توافقا وتنافرا. وقد استخرج كل واحد منه، ومما ارتبط فيه من عناصر وأحداث، معانى متجذرة فى النفس وفى الحياة بعيدة المرامى والغايات، أو ما يمكن أن نسميه المعنى الأعمق والأبعد للتجانس الكونى والإنسانى، وهو ما عبرنا عنه اختصارا بـ«معنى المعنى». وقد شكل كل من الشعراء الثلاثة «معنى المعنى» هذا بأساليب خاصة فى البناء والصورة واللغة والإيقاع؛ حيث أبرزت هذه الأساليب خصوصية التجربة وولدت معانى مرتبطة بتفرد نوعيتها حتى

غدت المعانى المفجرة فى نص الواحد منهم تختلف اختلافا واضحا عن المعانى فى نص صاحبه.

بذلك أصبح «الليل» مصدرا خصبا لحقل من المعانى الكامنة فى كل نص من النصوص الثلاثة المحللة آنفا. ويمكننا أن نبنى ـ اعتمادا على هذا ـ قاعدة نقدية عامة مؤداها أن أية كلمة لغوية تصبح فى الشعر حافزا لتجميع كلمات أخرى حولها، بحيث يصبح معناها من خلال ترابطاتها وعلاقاتها بغيرها معانى لا متناهية، فكل معنى يقود إلى غيره حتى يتشكل من جملة هذه المعانى المشابكة ما سمى «معنى المعنى» الشعرى.

الهوامش:

١ ـ R. Barthes, The Death of Author, In (**Image-Music-Text**), Essays Selected and Translated by stephen Heath, Fontana-Britain, 1979, p. 146.

٢ ـ عن كتاب عبد الله الغذامى **الخطيئة والتكفير**، النادى الأدبى الثقافى، جدة ١٩٨٥، ص ٦٠.

٣ ـ T.S. Eliot, **The USE of poetry and the USE of criticism**, London, 1970, p. 126.

٤ ـ عن كتاب **الخطيئة والتكفير**، ص ص ٧٥ ـ ٧٦.

٥ ـ **دلائل الإعجاز**، تحقيق: أحمد مصطفى المراغى، دار المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٧١.

٦ ـ **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٢٨ وما بعدها.

٧ ـ R. Barthes, (**Image- Music- Text**): Essays Selected and Translated by S. Heath, Fontana, Great Britain, 1979, p 55.

٨ ـ عن كتاب **الخطيئة والتكفير**، ص ٧٣.

٩ ـ **مقالة فى النقد**، ترجمة: محيى الدين صبحى، دمشق ١٩٧٣، ص ٥٢.

١٠ ـ راجع آراء جون كوين هذه فى كتابه: **بناء لغة الشعر**، ص ٢٣٠ وما بعدها.

١١ ـ T.S. Eliot, **The Use of Poetry and the Use of Criticism**, P. 130.

١٢ ـ على حرب: **نقد النص**، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٣، ص ٢٢.

١٣ ـ عبد الغفار مكاوى: **قصيدة وصورة**، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٧، ص ٢٢.

١٤ ـ تودوروف، **الشعرية** ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٧، ص ٢١.

١٥ ـ تودوروف **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة: محمد برادة. دار الطليعة للطباعة والنشر، ص ٣٧.

١٦ ـ R.Barthes. (**Image- Music- Texte**), p. 148 Ibid. p. 143.

١٧ ـ جراهام هو، **مقالة فى النقد**، ص ١٦٣.

١٨ ـ محمد الكتانى: التاريخ للأدب العربى: تساؤلات ومواقف، ضمن مجلة **علامات فى النقد الأدبى**، النادى الأدبى الثقافى بجدة، ١٩٩١، ص ٨٥.

١٩ ـ وليم راى، **المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٩٩.

٢٠ ـ راجع آراءه فى بحثه: قراءة فى «معنى المعنى» عند عبد القاهر الجرجانى، مجلة **فصول** العددان ٣/٤ لعام ١٩٨٧، ص ص ٣٧ ـ ٤٥.

٢١ ـ C.K. Ogden and I.A. Richards, **the Meaning of Meaning**, London, 1985, p. 149.

٢٢ ـ راجع فى ذلك كتاب **الأساطير** أحمد كمال زكى، دار العودة، بيروت ١٩٧٩، ص ص ٤٣ ـ ٨٧.

٢٣ ـ انظر كتاب **الحيوان**، للجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت ١٩٦٩ جـ٥، ص ١٣٦ والقواء: الخالى من الأرض.

٢٤ ـ المصدر السابق جـ٤، ص ٤٧٤ وما بعدها. وخزاز: اسم جبل.

٢٥ ـ نفسه جـ ٥، ص ١٢٣ والمتقتر: المتنحى عن الناس، وتبوخ: سكن وتفتر، وتزهر: تضيء.

٢٦ ـ كل النماذج السابقة أشهر من أن توثق، لذا عزفت عن توثيقها.

٢٧ ـ غازى القصيبى، ديوان **عقد من الحجارة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص ص ١٢ ـ ١٤.

٢٨ ـ **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، بيروت ١٩٧١، ص ص ٤٢ ـ ٤٣.

٢٩ ـ محمود درويش، **أرى ما أريد**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب. ١٩٩٠، ص ٥.

٣٠ ـ انظر **ديوان محمود درويش**، دار العودة، بيروت ١٩٧٧، ص ١٧١.

٣١ ـ ديوان: **أرى ما أريد**، ص ١٠.

٣٢ ـ انظر فى معنى المفارقة وأبعادها . K. Beckson and A. Ganz. **Literary Terms: A Dictionary**, New York, 1977, pp. 119 - 121.

٣٣ ـ **ديوان محمود درويش**، ص ص ١٧١ ـ ١٧٣.

٣٤ ـ **ديوان عبد الوهاب البياتى**، دار العودة، بيروت ١٩٧٢، جـ ١، ص ص ٤٨ ـ ٥٠.

٣٥ ـ **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة ١٩٧٢، ص ص ٣٠٢ ـ ٣٠٥.

٣٦ ـ **Literary Terms**, pp. 8-9 .

٣٧ ـ **Ibid**, pp. 155-156.

إطلالة على الدلالة العامة لشعر رفعت سلام

خاصة فى ديوانه هكذا قلت للهاوية

محمود أمين العالم*

لن أضيف جديداً إن قلت إن رفعت سلام ينتسب شعره إلى ما يطلق عليه شعراء السبعينيات؛ فهو ينتسب بحق إلى هذه المدرسة الشعرية التى بدأت فى السبعينيات والتى تأسست بها رؤية شعرية مختلفة عن مرحلة الخمسينيات والستينيات، وإن كانت فى تقديرى امتداداً لها من حيث البعد الدلالى الوطنى والاجتماعى وإن تمايزت عنها من حيث التشكيل الجمالى. ولعل أهم ما يحدد ملامح الاختلاف بين مدرسة السبعينيات والمدرسة السابقة عليها هو الخروج على النسق التفعيلى (وإن استمر بمستوى أو بآخر)، فضلاً عن التمرد على البنية التشكيلية للقصيدة، فلم تعد امتداداً عضوياً متسقًا أحادىّ الاتجاه، تتراكم وتتنامى وتتسلسل معانيه بشكل منطقى، يفضى بعضه إلى بعض، مما يشكل فى النهاية دلالة عامة محددة.

* مفكر وناقد مصرى.

هذا إلى جانب بروز الموقف النقدى، بل النقض الجذرى للأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية التى أخذت تسود ابتداء من منتصف السبعينيات بوجه خاص مع بداية التوجّه إلى سياسة الانفتاح على اقتصاديات السوق من جهة، وعلى التحالف مع الرأسمالية العالمية والتبعية لها والتصالح مع إسرائيل من جهة أخرى. ولهذا نقرأ فى افتتاحية العدد الأول من مجلة (إضاءة ٧٧) الذى صدر فى يوليو ١٩٧٧ مرتكزين محدّدين لهذه المدرسة الجديدة، المرتكز الأول، كما تقول الافتتاحية، هو:

إن القائمين على هذا التوجه الجديد أصحاب فكر اشتراكى وإن كانوا لا يُغلقون أنفسهم دون كل جهد شاب جاد حقيقى فنى وجمالى وفكرى. والمرتكز الثانى، أن لهم مفهومًا للفن يرفض ثنائية الشكل والمضمون ويرى فى الفن

إدراكًا جماليًا للواقع لا يعكسه آليًا بل يخلق ـ بطرائق التعبير المجازى ـ موازاة رمزية لهذا الواقع. ولهذا كان حرصهم على تقدمية الرؤية للعالم وللواقع، وحرصهم كذلك على القيم الجمالية الراقية للشعر.

على أنه برغم هذه الملامح العامة لهذه المدرسة الشعرية التى تختلف عن مدرسة الخمسينيات والستينيات على الأقل من حيث البنية التشكيلية للشعر أو الحساسية الجمالية كما يقال؛ ففى داخلها كانت تتخلق تمايزات إبداعية، قد تختفى وراءها اجتهادات فكرية مختلفة، داخل الإطار الفكرى العام المشترك.

ولهذا فمن التعسف أن نوحد، فى نمط فنى فكرى جمالى واحد، رؤية كل من حلمى سالم، وحسن طلب، وأمجد ريان، وعبد المنعم رمضان، وجمال القصاص، ومحمود نسيم، ومحمد سليمان، ووليد منير، وماجد يوسف، ورفعت سلام، وغيرهم من رواد هذه المدرسة. فبينهم تمايزات فى الرؤية الجمالية والدلالية.

وفى تقديرى، دون أن أدخل فى تفاصيل تاريخية، أن رفعت سلام كان يستشعر هذا الاختلاف ويعبر عنه منذ البداية. ولعلى أتبين هذا فى العدد الثالث من المجلة، فى رده على مقال لحلمى سالم بعنوان «نقد العقل الميكانيكى» بمقال بعنوان «نقد النقد الميكانيكى». ويمكن تلخيص مقال حلمى سالم فى قوله:

> إن الفصل فى الحكم على العمل الفنى هو تشكيل هذا العمل لا مضمونه، فإذا كان المضمون ثوريًا والتشكيل تقليديًا يواصل النسق الشكلى السائد فلا سبيل إلى الحكم عليه بأنه شعر ثورى.

ولعل هذا الرأى كان ترداداً لنظرية أدونيس فى العلاقة بين الشعر والثورة والتى أخرج بها الشعر الفلسطينى من الثورية بسبب نسيجه التعبيرى التقليدى. ويرد رفعت سلام على ذلك الرأى قائلاً:

> إن الحديث عن تشكيل ثورى للقصيدة لا يخرج عن محض تأملات ذهنية مغرقة فى المثالية، ويصبح بمقتضاه مفهوم الشعر الثورى هو مجرد التجديد الشكلى فحسب.

على أن الشعر الثورى فى تقديره يتضمن بالضرورة الرؤية السياسية الثورية للواقع.

لا أريد أن أخوض فى تفاصيل هذا الحوار البالغ الدلالة فى ذلك الوقت، وإن كنت أعتقد أن الخلاف حول هذه المسألة قد انحسرخلال السنوات التالية بالممارسة الإبداعية نفسها. على أنى أردت أن أقول إن رفعت سلام كان منذ البداية يحمل رؤية اجتماعية جذرية ملتحمة برؤية جمالية تشكيلية جذرية كذلك. ولعلنا نلمح هذه الرؤية الجمالية التشكيلية منذ البداية فى الاختلاف بينه وبين حسن طلب حول تقييم قصيدة مبكرة لرفعت سلام هى قصيدة «منية شبين». ففى العدد الأول من مجلة (إضاءة ٧٧) ينشر رفعت سلام هذه القصيدة ويعلق عليها حسن طلب فى العدد نفسه، منتقداً فيها ـ رغم تقييمه الإيجابى لها ـ أنها تكاد تنقسم إلى قسمين مختلفين، ولهذا فهى تفتقد البنائية والتنامى الإيقاعى. والواقع أننا نكاد نرى فى هذه القصيدة المبكرة لرفعت سلام معالم المشروع الشعرى الذى سوف نقرؤه ونتابعه فى أشعاره ودواوينه بعد ذلك.

ما أردت هنا أن أقف عند هذا الاختلاف فى الرؤية الجمالية بين حسن طلب ورفعت سلام، وإنما أردت أن أقول إن رفعت سلام كانت له رؤيته الفكرية والجمالية الجذرية الخاصة منذ البداية المبكرة، والتى تكاد تشكل مشروعه الشعرى عامة حتى آخر دواوينه التى أجتهد لقراءته فى هذه الإطلالة.

ولعل أبرز ما يميز هذه القصيدة المبكرة هى بالفعل ازدواجيتها الإيقاعية والصياغية التى انتقدها حسن طلب. فسوف نجد هذه الازدواجية فى أشعار رفعت سلام، بل قد تتعدد الإيقاعات والصياغات والتشكيل الطباعى كذلك، كما سوف نرى. ولكن إلى جانب هذه الازدواجية الإيقاعية

والصياغية فى هذه القصيدة الأولى سنجد أن القصيدة تنتج دلالتها العامة، من أمرين: الأول هو المعطيات الحسية البسيطة المباشرة للحياة اليومية، والثانى أنها تعبر عن هذه المعطيات فى كلمات متقطعة، منفصلة، تتشكل دلالتها العامة من تسلسلها غير المترابط.

وعندما ننتقل إلى تأمل سريع لديوان (إشراقات)، سنجد هذه الازدواجية الإيقاعية والصياغية تتحول إلى متن وهامش، وسنجد هذا التسلسل المسترسل للكلمات غير المترابطة يتحول إلى جمل صغيرة، منفصلة، متقطعة، دلالتها العامة أكبر من معانيها الجزئية المتشظّية، وليست ثمرة مباشرة لها.

وهكذا، بهذه القصيدة المبكرة، نجد أنفسنا فى قلب تجربة رفعت سلام الشعرية. وسأبدأ بإشراقياته. فما تمكنت من الحصول على ديوانه الأول (وردة الفوضى الجميلة)، وإن وجدت جمالية الفوضى التى تتجسد فى وردة فنية فى أكثر من موضع فى إشراقياته ودواوينه التالية.

فى إشراقياته تطالعنا هذه الثنائية الصياغية المتوازية التى أشرت إليها، وإن لم تكن متوازنة، فهناك المتن الشعرى الأساسى الذى يغلب عليه فى العادة طابع قصيدة النثر وإن كنت لا أحب هذا التعبير، إنه فى الحقيقة نصّ شعرى مرسل دون قافية أو إيقاع تقليدى. وعلى جانب هذا المتن الشعرى هامش من المقطعات الشعرية المركزة التى تعد هوامش على بعض مواضع فى المتن الشعرى. وقد يبدو الأمر كأنها هى تفسير أو تعميق لبعض مواضع وكلمات فى المتن.

وفى تقديرى أنها قصائد مستقلة ومميزة قد يثيرها ويفجّرها معنى أو كلمة فى المتن، ولكنها لها دلالتها الخاصة المستقلة، بل أكاد أقول إنه من الممكن أن تجمع فى ديوان مستقل وتُقرأ باستقلال تام عن المتن. والواقع أن وجودها فى الهامش يشرخ - فى تقديرى - التركيز الوجدانى والجمالى عند محاولة تذوق المتن، بل قد يهمشه بسبب هذا الهامش بدلاً من أن يعمقه أو يفسِّره، وخاصة أن هذه المقطعات أقرب إلى الغنائية من المتن الذى يغلب عليه الطابع السردى.

ونص (الإشراقات) يتألف من ثلاث إشراقات: الأولى هى إشراقة المروق، وتتألف من أربع محطات تيمية هى مراودة، ومراوغة، ومراوحة، ومكابدة. تبدأ كما نرى من المراودة وتنتهى بالمكابدة. ولهذا كان من الطبيعى أن تبدأ إشراقة السفر بعد المكابدة، ثم تأتى إشراقة الغياب بعد إشراقة السفر، وأن تنتهى إشراقة الغياب التى تتألف من حروف مختلفة، تنتهى بحرف الياء؛ أى نهاية الأبجدية، ونهاية الإشراقات جميعاً.

والإشراقات ليست مجرد إشراقات شعرية عامة، بل هى إشراقات محددة بصاحبها، إشراقات «أنا رفعت سلام» ولهذا فإنها إفضاءات هذه الأنا الطاغية على الإشراقات جميعًا. وهى إفضاءات تنبع من ذكريات وأحداث وأحلام وخبرات ومرجعيات نصية تراثية متشابكة، تتجسد فى عناصر ومعطيات حسية مباشرة، يتدفق التعبير المتواصل عنها بغير فواصل، رغم أنها لا تشكل بتواصلها تواصلاً معنوياً منطقيًا متسلسلا. ولهذا، فمعانيها الجزئية تشكل دلالتها بتسلسلها المتصل لا بهذه المعانى الجزئية، وهى دلالة عامة غير متعينة، رغم بنائها المتشكل من عناصر حسية ملموسة. إنها رحلة الأنا فى ماضيها وحاضرها ومنطلقاتها بحثًا عن غاية أو على الأقل نهاية. وبتعبير أدق: بحثًا عن عالم مغاير للعالم السائد.

ولهذا كان من الطبيعى أن تكون بداية الإشراقات هى إشراقة المروق، وهى التمرد على ما هو سائد قائم مهيمن. وهو مروق يتداخل فيه كل شئ بكل شئ آخر فى حركته المتعددة الاتجاهات، وفى اندفاع حيوى وتقييمى رافض كاره باغض يبلغ حداً كبيراً من العنف الخلاق والشر التخريبى المضئ فى مواجهة هذا الواقع السائد. ولهذا تتداعى الذكريات والعلاقات والإحالات الثقافية النصيّة وتتنامى بغير تنمية، وتتراكم من غير تراكب؛ أى بغير دلالة معينة محددة، اللهم إلا الدلالة العامة التى ينتجها الرفض والدحض والعنف الشرس المأساوى الباحث عن بديل، فضلاً عن هذا التسلسل المتصل المنفصل من الكلمات والجمل. ولهذا تتحرك الأنا عارية، بلا نبوّة ولا شهادة ولا رسالة تدّعى قداسة ما، تتحرك عارية من الأسماء والصفات والأحكام

والخزعبلات والتواطؤات، عارية من الأنماط التعبيرية السائدة كذلك. كأنما هى فى نقطة البداية لكل شئ رغم تداخلها مع كل شئ، بغير ترابط منطقى مضاد. ولهذا نكاد نحس بمناخ كابوسىً مسيطر، تصوغه هذه التداعيات الحرة من المشاعر والذكريات والأحداث والأحاسيس الغائرة بالأسى والخيبة والفجيعة والعنف الوحشى. ولكننا لا نستشعر بداية أو نهاية، بل نحن دائماً فى المنتصف، والمتصف كلمة حاسمة فى معجم رفعت سلام. نحن فى منتصف الوقت، فى منتصف الليل، فى منتصف العويل، فى منتصف كل شئ؛ إننا بين بين، نرفض، ننقض، ولكننا لا نصل، نحن فى حالة معلّقة، معلقة فى فضاء كابوسى متصل، نكاد نسقط منه فى هاوية محتومة.

وبرغم أن الرحلة الشعرية أقرب إلى المونولوج الذاتى للأنا، فإنها تصبح أحيانًا وبشكل مباشر ديالوجيًا، حواراً «معكم». وهو فى الحقيقة حوار مضاد إن لم يتم هذا بشكل مباشر. وهو حوار متمرد رافض ناقض يتسلح بالإدانة والعنف الوحشىّ ، بل بالشر والعدمية واللعنة والكراهية والرغبة العارمة فى تهديم النظام القائم الذى يتمثل فى هذا الخراب المسيطر على الوطن، فى عصر انفتاح الفخذين لعابرى السبيل، فى عصر تعاليم القبيلة المهيمنة والوجوه الراضية عنها، التى ليست سوى حشرات بلهاء. إنها باختصار شديد، رحلة إدانة وتهديم وتخريب لكل مظاهر الواقع السائد المهيمن، والرغبة المتفجرة لإشعال وردة الفوضى الجميلة فى المدن والقرى وفى كل شئ، والانفلات لا فى الرؤية فحسب بل فى التعبير الشعرى كذلك إلى الضفة الأخرى، إلى عالم مغاير تماماً.

والإشراقات تعبر عن هذا متسلّحة، كما ذكرت من قبل، بالعناصر الحياتية العارية المباشرة وبالذكريات التى يغلب عليها التناصّ فى مختلفة تجلياته التراثية الدينية والصوفية، والتاريخية والأدبية القديمة والحديثة، بل لا تكاد صفحة من صفحات الإشراقات تخلو من فقرة أو أكثر من الإشارات والمرجعيات التراثية المختلفة، فضلاً عن استخدام المعانى الضدّية والمفارقات الوصفية للأشياء والأحوال، عبر تسلسل العبارات والجمل المتداخلة، التى لا يوقفها فصل أو وصل، اللهم إلا الأرقام التى تحيل إلى المقطّعات الشعرية فى الهامش. إن الإشراقات تعبير ذاتى كابوسى عن معاناة عميقة مأساوية كارهة لعالم بشع مرفوض بشكل مطلق، ولهذا تكاد إطلاقية القيم والأحكام والدلالات والمواقف والإدانات أن تكون السمة التعبيرية بل الجمالية العامة لإشراقات رفعت سلام.

والواقع أننى عندما كنت أقرأ (إشراقات رفعت سلام)، شعرت بحالة كابوسية شعرية أقرب إلى الحالة التى أشعر بها وأعيشها عندما أقرأ (فصل من الجحيم) لرامبو، وإن كنت أجدها فى الحقيقة بشكل أخف فى إشراقات رامبو. وسرعان ما صدق حدسى الشعورى عندما أخذت أقرأ ديوان رفعت سلام الأخير (هكذا قلت للهاوية) فأقرأ إشارة واضحة إلى رامبو، كما سوف نشير إلى ذلك من بعد.

أكتفى بهذه الرؤية العامة لديوان (إشراقات)، متمنياً أن أعكف على التحليل المحايث لبنيته فى دراسة أخرى. منتقلاً إلى إحاطة دلالية، سريعة كذلك، لديوانه الثانى (إنها تومئ لى).

ومع هذا الديوان كدت أستشعر أنى أنتقل إلى المقطعات الشعرية فى هامش ديوان إشراقات، وإن اختلفت مقطعات (إشراقات) عن القصائد الصغيرة لهذا الديوان. على أن هذا الديوان فى تقديرى قد يكون ديوانين لا ديواناً واحداً. الديوان الأول هو القصائد التى يتخذ كل منها عنواناً محدداً، وهى أغلب الديوان، ثم مجموعة أخرى من المقطعات الشعرية الصغيرة تحت عنوان واحد هو: «مَرأة الظل.. مرأة لى». والديوان، رغم ما نستشعر فيه أيضًا من استمرار للرؤية الكابوسية القاتمة، فإنه ديوان بالغ الرقة والعذوبة والشفافية الشعرية، وخاصة فى جزئه الأخير «مَرأة الظل.. مرأة لى»، إلى حد أنه يكاد يغلب عليه الطابع الرومانسى. وبعض مقطوعاته تعد من أجمل أشعار الحب، وإن يكن موضوع الحب فيها - رغم وجوده - أعمق من ظاهره الخارجى المباشر.

ستختفى الثنائية النسقية فى هذا الديوان، وتسود القصائد والمقطوعات الشعرية الصغيرة، مما يعطى للديوان وحدته المتميزة، إلا أننا مع ذلك نستشعر الثنائية فى الدلالة العامة، فى هذا الصراع المتصل بين الأنا والواقع المرفوض، وفى اللقاء الملتبس بين الأنا وهى. الصراع بين الأنا والواقع

المرفوض تكاد تبلوره هذه الصرخة العالية التى تكاد تعود بنا إلى ديوان إشراقات: «عارياً أصوغ لى جهنم الجديدة». وهى تكاد تذكرنا كذلك بديوان رامبو (فصل فى الجحيم). أما اللقاء الملتبس بين الأنا وهى، فما أكثر المقطوعات التى تعبر عنه، وهى مقطوعات بالغة العذوبة والرقة مثل:

تخرج منى

يصبح جسدى يتيمًا

يفتح سُرادقًا به للعزاء

....

ومثل:

تمضى إلى الشاى، فى المطبخ عاريةً

تنسى على السرير رائحتها

ودفئها

والملاءة المبلولة

تنسى فى جسدى، جسدها.

ومع ذلك ينتهى الديوان، وتنتهى هذه المقطوعة بالغة العذوبة والرقة إلى الرحلة الكابوسية نفسها التى تكاد تمهد للديوان الجديد التالى بقوله:

مرأة تختصرسبعة آلاف سنة من نساء

رجل وحده

..

على هاوية يلتقيان.

إلا أننا نستشعر فى هذا الديوان بالأنا الشاعرة متضخمة تضخمًا يكاد يبلغ حد الألوهية، وإن لم يفقد أحياناً التباسه ومأساويته وروح البحث والانتظار الغامض مثل:

ولى حشد من الأشياء

يُشْغِلنى إلهًا او خريفا.

أو:

أنا احتمال

أو:

من يدلنى على سيفى البصير

وهى إشارة معدلة إلى بيت شعرى لصلاح عبد الصبور فى (مأساة الحلاج). أو «لى قدمان تخترقان ما أشاء من دروب، ولى يدان تأتيان لى بما أشاء». إلى غير ذلك.

ولعل هذه الأنا المتضخمة فى هذا الديوان أن تفسر نُدرة الاتجاه التناصّى فيه، على خلاف الأمر فى ديوان (إشراقات)، كذلك كما قد تفسرها وتفسر هذه الندرة التناصيّة العالقة بين الأنا و «هى»، فضلاً عن الطابع التفاؤلى العام للديوان، رغم التباسه المستمر.

وهكذا نستطيع أن ننتقل إلى ديوان (هكذا قلت للهاوية). ويكاد هذا الديوان أن يعود بنا إلى ديوان (إشراقات) إلاّ أنه يختلف عنه من حيث تشكيله البنيوى والطباعى. فهو يتكون من قصائد دون عناوين تتألف من سرد شعرى - لو صحّ التعبير - تقطعه فى انتقالاته مساحات بيضاء، وتخترقه مقطوعات شعرية صغيرة فى قلب بنيته السردية نفسها وليس على هامشه كما كان الشأن فى (إشراقات)، كما تختلف أنماط الطباعة نفسها، فتؤكد بعض العبارات وتبرز بعض الكلمات. والعبارات ممتدة بعرض الصفحة أحياناً. ولكن التسلسل السردى فى الديوان يلتقى مع (الإشراقات) فى أن تسلسل الفقرات الشعرية لا يشكل تسلسلاً معنويا بل تحكمها الوثبات المتقطعة والمفاجئة بين الذكريات والأحداث والإحالات النصيّة العديدة، والشطحات الحلمية، فضلاً عن استخدام المفارقات الوصفية والترابطات بين المعانى الضدية والعلاقات شبه السحرية أحياناً.

على أن مفردات الحياة العادية هى النسيج العام لقصائد هذا الديوان، وإن غلبت عليها فى كثير من الأحيان العبارات ذات الثقل الثقافى. ومن مجموع هذه المعطيات تتشكل الدلالة العامة للقصائد وللديوان عامة. ويكاد هذا الديوان أن يعود بنا، بشكل أكثر عنفاً وحدة ورفضاً ودحْضاً والتباساً ومأساوية، إلى الرؤية الإطلاقية الرافضة لكل شئ، وإلى المعاناة الكابوسية التى تدين كل شئ فى ديوان (إشراقات).

على أنى أكاد أستشعر أن النغمة الدلالية الأساسية فى الديوان، أو كما نقول فى الموسيقى (leit motif) هى قصيدة

كفافيس حول محنة انتظار البرابرة الغزاة الذين يطول انتظارنا لهم ولكنهم يا للمأساة لا يأتون. إنه الانتظار المهزوم للمجزرة القادمة وللهزيمة المتوقعة، فى أكثر من موضع فى الديوان:

- أحلم بالبرابرة القادمين (لم يجيئوا فى قصيدة كفافى) لكنهم وعدونى بالمجئ عند اكتمال القصيدة.

- أهيّئ قلعتى للغزاة القادمين

وأعرفهم وأنتظرهم بشغف.

- متى يجئ القراصنة الفاتنون.

- دبيبٌ قادم

وقلعةٌ مباحة

وحيدًا.

لى الغزاة القادمون

- هل يأتى البرابرة أم مروا على نومى الوثنىّ.

وإلى جانب هذه النغمة الدلالية الأساسية نتبين خلال إشارات مركزة وسريعة، وإن تكن جهيرة، بشاعة الواقع السائد المرفوض الذى تفيض بسببه روح الإحساس بالهزيمة والعار واليأس والخيبة. وهى إشارات متنوعة تتراوح بين الجوانب العسكرية والقومية والسلطوية والثقافية، نذكر منها:

مثل:

- عاصفة الصحراء تعصف الخزعبلات الجميلة

أو:

- رمال أمة لها لغة ودين ولحى أنيقة ولها عواصف الصحراء أيضًا.

وعاصفة الصحراء إشارة فاجعة إلى العمل والتحالف العسكرى الأمريكى العربى المصرى المشترك، كما نعرف.

وأيضاً مثل:

- فليبتعد الملتصقون بحذاء المؤسسة كذباب بذئ، أما الحرافيش فلهم بيتى وأسرار شرورى وشريعتى المريبة.

ومثل:

- هل نام الحرس والعسس والمنظّرون لاشتراكية الدولة البوليسية.

- شعراء وقصاصون ونقّاد ينامون على الرفوف ويتغطون بالغبار، زهرة البستان وقتٌ قتيل وغبارُ كلام.

أو أخيراً هذه الصورة البشعة فى التباسها المأساوى حول التناقض والمفارقة بين القدر والعجز فى واقعنا المصرى:

- حقل قمح يتسوّل سيجارة أجنبية.

وفى مواجهة هذه الصور المأساوية المرة الساخرة تقف الأنا «منكسرة ولكنها لا تنحنى» وتبرز رؤية للأنا أكثر ثقلاً من الأنا فى (الإشراقات). ولعلها امتداد متطور للأنا فى (إنها تومئ لى) وهى تعلن بحسم طبيعة انتمائها وحقيقة موقفها الجمالى والدلالى . يقول:

لماذا - حين تهز الريح أغصانى -

يساقط الحطيئة وبشّار ورامبو والمتنبى وماياكوفسكى وأبو نواس وامرؤ القيس وريتسوس وتأبط شرا .. إلخ.

إنهم فى الحقيقة شعراء مسيرته، شعراء الهجاء والرفض القاطع والانخلاع عن السائد، شعراء المواقف الحادة المطلقة التى ينتسب إليها ويواصل تراثهم شاعرنا:

وبهذا التراث يمضى، يمضى الشاعر كطلقة...

خاويًا من الطفولة والجراح العاطفية.

ليست له بطولة، بل لعله أقرب إلى دون كيشوت عصرى، فهو يدرك ما هو ضرورى وواجب. ولكنه إدراك مأساوى ساخر مرٌ عاجز. يقول:

أهيئ نفسى للمجزرة القادمة

لم أخسر فى آخر مجزرة

غير جثتى وخيبتى المتكررة

إنه يمضى راضياً كما يقول بسخريته المرة ذلك أن:

الماء فى الكوب، والقتل فى الشوارع، اليوم فى الخرائب، الجثث فى الثياب، الضياع فى المدن والعواصم

....

أصنام تتصاعد مع آذان الديكة، حشود قتلى يجوسون المدن والقرى، فتتفجر غابة المآذن بالصراخ والعويل

....

أبنية لامعة منذورة ليوم قادم
وأوراق غيمة سامة
تمطر أشلاءً باهظة وكلاما من عطَنْ
والأناشيد تقتات لحم الأطفال..

ولهذا يقول:

حينما استيقظت.. كان منتصف الليل
(هكذا سبقنى رامبو)

لقد سبقه رامبو بهذه الرؤية الكابوسية التى اكتشفها هو كذلك حين استيقظ وعيه، فى وطنه، فى شعره، وكانت البشاعة قد بلغت شأناً بعيداً.

ماذا يفعل؟ إنه ينتظر المجزرة القادمة:

وهوسيد الأفول
صولجانى صرخة
وتاجى الذهول

ومع التباس فى الرؤية بين الوعى والعجز، وثنائية فى قلب «الأنا» بيين الحق والباطل:

أنا القاتل البرئ
أنا الخائف الجرئ
أنا الفاتن الدفئ
أنا الأبدية الفانية
أنا النبى الرجيم

تقول له الوديان النائمة: اخلع الآن نفسك وتقدم باليسرى تجدْ ريحًا وريحانا وحليةً مباحة.

بلا انتهاك ـ انتهك ـ ولا تبق على خزعبلة واحدة، وأطلق القبور كلها شاهرة الأنياب والمخالب إلى أن يشبع الجوعان ويرتوى العطشان وترتقى سُدّة العرش سيدًا شهيدًا..

ولكن أنى له ذلك:

إنه وحيد، مجرد حجر صاخب، وهُمْ رعايا من غبار.
جموع مهرولة فى اندحارها.

كما يقول الديوان فى بدايته:

لقد قتلوه فانفرط

تفكك وتشظّى، وعندما انفرط، انفضح عجزه، ولم يعد له عاصم من الفجيعة القادمة، من المجزرة القادمة.

ولهذا يقول الديوان فى مطلع قصيدته الأخيرة:

هكذا يتفتت الوقت والأض بين أصابعى ولا مجال للترميم... وتشده هاوية لا يراها.

إن رفعت سلام فى الحقيقة لا يقول للهاوية، كما نقرأ فى عنوان الديوان، (هكذا قلت للهاوية) وإنما يقول الهاوية للناس/ لنا، ينسج لهم/ لنا بالذكريات والأحلام والإحالات النصيّة والتلاحمات التعبيرية الضدية والهلوسات الكابوسية ـ هذا الطريق المحتوم إلى الهاوية. هذه هى الدلالة العامة للديوان فى تقديرى، وهى لا تصور حتماً قدرياً أوحكماً نهائياً، وإنما تتهم وتشير وتنذر برؤية شعرية مبدعة بالغة القسوة والحدّة والمرارة والرفض والعنف الشرس والإطلاقية، تتهم وتشير وتنذر بما هو قائم وإلى ما يمكن أن يكون.

إن هذا الديوان مع ديوان (إشراقات) يمكن وصفهما بأنهما «فصل فى جحيم مصرى عصرى» استلهاماً وامتداداً لـ (فصل فى الجحيم لرامبو) مع اختلاف الرؤية بين رامبو ورفعت سلام.

فلا شك أن الطابع الكابوسى والعنف التخريبى الفنى والدلالى فى جحيم رفعت سلام يقترب كثيراً من الطابع العام لجحيم رامبو، بل قد نجد بعض التماثلات الجزئية

بينهما. فسيادة اللون الأزرق مثلاً فى جحيم رفعت سلام نجده، جزئياً فى جحيم رامبو وإشراقات رامبو، وكذلك مفهوم الوقت الذى يكاد يكون من المفاتيح الأساسية فى جحيم رفعت سلام، فضلا عن وجود بعض أوجه الشبه البلاغية، لعلى أشير إلى مثال منها هو قول رامبو فى (فصل فى الجحيم) :

أجلست الجمال على ركبتىّ ووجدته حرًا، وشتمته.

الذى نقرأ ما يشابهه من حيث البنية والتعبيرية عند رفعت سلام فى قوله:

أجلس البحر على يدى فى الأصيل وأسقيه قهوتى ص(٩٤) -

أو :

غبار ذهبىّ ينام على قدمى قريرًا (ص١٠٣).

بل لعلنا نجد بينهما ما هو أعمق من هذه المشابهات الخارجية، إذ تكاد رؤيتهما الجمالية للشعر أن تكون متقاربة، لست أشير فحسب إلى التداخل فى الأحاسيس والمشاعر التى أصبحت اليوم مسحة عامة لشعر الحداثة عامة، وإنما أشير إلى عناية رفعت سلام فى شعره بالذاكرة من ناحية، والرؤية الحسية المباشرة من ناحية أخرى؛ ويتلاقى فى هذا مع قول رامبو فى بعض كتاباته «إن ذاكرتك وحواسك هى غذاء دوافعك ونبضاتك الخلاقة».

ليس فى هذا أىُّ مساس أو إقلال من القيمة الإبداعية المتميزة لتجربة رفعت سلام الشعرية. فالتأثر بشكل أو بآخر بشاعر فى مستوى رامبو ليس شيئًا معيبًا. والمهم هو توظيف هذا التأثر توظيفًا إبداعيًا نابعًا من الذات. ولعلى أجد فى كتابات بدر الديب بعض ملامح هذا التأثر كذلك، وقد خصَّ بدر الديب رامبو بقصيدة موجهة إليه من أبدع قصائد ديوانه (حرف الحاء). ولعلنا نذكر جميعًا مدى التأثر العميق لشعراء الخمسينيات والستينيات بشعر ت. س. إليوت، وبخاصة صلاح عبد الصبور الذى تكاد بعض مقاطعه الشعرية أن تكون ترجمة مباشرة لبعض أشعار ت. س. إليوت. ولاشك أن رامبو بالذات مدرسة بالغة الغنى فى الإبداع الشعرى، ما أجدرها بالدراسة والعناية.

وأكاد أقول كذلك إن هناك تماثلاً بين شعر رفعت سلام وشعر عفيفى مطر، رغم الاختلاف الشديد فى رؤيتهما للعالم، ففى عالمهما الشعرى هذا اللقاء الحميم بين الذاكرة والحلم والواقع الملموس المرفوض، بين كليات الأشياء وجزئياتها البسيطة، فضلاً عن العنف والحدة فى بنية التعبير عند كليهما. على أنها ملاحظة عابرة، لعلى أطرحها للمناقشة، وهناك ملاحظة أخيرة أختتم بها هذه الإطلالة العامة على شعر رفعت سلام.

لاشك عندى فى القيمة الإبداعية الكبيرة لتجربة رفعت سلام الشعرية، ولاشك أن شعره هو رد فعل رافض حاد جاد إطلاقىّ الرفض للتدنى الاجتماعى والإنسانى والقيمىّ الذى يرين على حياتنا. ولكننى أخشى أن يكون تعبيره الشعرى عن هذا الرفض يتخذ تشكيلاً يكاد يغرب ويخفى دلالته الفاعلة، ليست دعوة منى إلى زدانوفية ستالينية ،كما وصفنى رفعت سلام ذات يوم، وليست دعوة إلى شعارية أو تعبوية خطابية سياسية فى الشعر، وإنما دعوة إلى الفاعلية الجمالية الدالة لو صحّ هذا التعبير المركب؛ أى أن تصبح القيم الجمالية المتجددّة المبدعة قادرة على التواصل والوصول والاتصال، والفاعلية الجمالية والدلالية المؤثرة، ولا يصبح الشعر، سعيًا وراء تجويده الفنى، وحرصًا مشروعًا على ذلك، مجرد أقنوم جميل مصمت، أو ذرة روحية كذرات ليبنتز الخالية من النوافذ، أو بنية تعبيرية ملْغزة معجزة طلسمية، نكتفى بتلقُّفها تلقفًا جماليًا يثير من الغرابة أو الإبهام، أو محاولة الفهم العصىّ أكثر مما يثير من المتعة الإنسانية العميقة الشاملة.

لا أناقش قضية الغموض فى الشعر، فالغموض طبيعى فى كل إبداع أدبى وفنىّ، لأنه بنية مغايرة لبنية الواقع، وإن كان مستمداً منها وتعبيراً عنها، وإنما أناقش مرة أخرى ما أسميه الفاعلية الجمالية الدالة التى نفتقدها فى الشعر المعاصر، فى كثير من الأحيان، أو نجهد تحليليًا وعقليًا للوصول إلى دلالتها، بل ربما إلى جمالياتها كذلك.

وأكاد أقول، مجتهداً، إن سبب ذلك يرجع إلى مصدر الخبرة الشعرية نفسها عند الكثير من شعرائنا. فالملاحظ أن

كثيراً مما نطلق عليه شعر الحداثة، تكاد مصادر خبرته الشعرية أن تكون ثقافية قرائية، معرفية أكثر مما هي خبرات إنسانية حيّة. ولعلنا نتبين هذا في غلبة الاتجاه إلى الإحالات التناصية التراثية والتاريخية و الثقافية عامة في هذا الشعر. ولهذا يغلب على هذا الشعر، الطابع الثقافي التجريدي في نسيجه وفي صوره وفي دلالاته.

ليس معنى هذا بالطبع أنه يخلو من الخبرة الحيّة، وإنما اتخذ من غلبة المصدر الثقافي بديلاً عن مصدر الخبرة الإنسانية الحية. وليس معنى هذا كذلك استبعاد الفكر والثقافة والتناصّ من الشعر، وإنما المسألة مسألة موقف من الحياة والإنسان فنياً وشعرياً.

ولعل هذا يفسر لي ـ شخصياً ـ لماذا كان ديوان (إنها تومئ لي) لرفعت سلام أكثر تواصلاً عندي من الديوانين الآخرين، رغم أن الخبرة والرؤية في الدواوين الثلاثة واحدة تقريبًا. ولكن الملاحظ كما ذكرنا محدودية التناص والإشارات خارج التجربة وملموسية الخبرة الحية وبروزها في ديوان (إنها تومئ لي). وليس في هذا دعوة زدانوفية إلى نمط معين من الشعر، وإنما إلى مضاعفة اقترابنا من جسد الحياة والتعبير عنها بالشعر الحيّ، لا بالأقنعة الثقافية المتعالية، (وخاصة إذا كنا نتحدث عن شعر ثوري أو تقدمي)؛ فلا نجعل من الشعر مجرد إشارات ملغزة ـ في بعض الأحيان ـ يستلزم الأمر الخروج منها كي نعود إليها لنحسن فهمها وتذوقها.

هذه مجرد دعوة إلى المناقشة لا تقلل بحال من استمتاعي العميق بقراءتي المتأخرة ـ التي أعتذر عنها ـ لشعر رفعت سلام، وأرجو أن تكون مجرد تمهيد لقراءة أكثر غوصاً وعمقاً.



الأرض اليباب وأنشودة المطر:
معالم بارزة فى طريق الحداثة

محمد عواد*

مقدمة:

أحاول فى هذه الدراسة أن أركز الضوء على بعض أوجه المثاقفة بين بدر شاكر السياب (١٩٢٦ ـ ١٩٦٤) و ت.س. إليوت T.S.Eliot (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥)، فيما يتصل بقصيدتيهما الشهيرتين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب ـ The Waste Land». وأحاول كذلك أن أتبين بعض ما كان لهاتين القصيدتين من أثر مهم فى حركة الحداثة الشعرية عمومًا. لقد تعمدت عدم الخوض فى تفاصيل وأمثلة المقارنات الكثيرة المحتملة بين هاتين القصيدتين لسببين؛ أولهما أن الأطروحة الأساسية للدراسة الحالية منصبة، بالدرجة الأولى، على تأكيد توجه مفاده أن كلا العملين يمثل بداية مهمة ومعلمًا بارزًا فى طريق الحداثة. وثانيهما أن عددًا غير قليل من الدراسات السابقة ـ كما سيتضح فى المناقشات التالية ـ عالجت كثيراً من تلك التفاصيل. لقد عمدت أولاً إلى رصد بعض القرائن والمعلومات التاريخية المتوفرة التى تشير إلى علاقة الإرسال والاستقبال بين إليوت والسياب، ولا سيما فيما يتعلق بهاتين القصيدتين. ثم ركزت على بعض أبرز ملامح التشابه أو الاختلاف بين القصيدتين من حيث طريقة النباء الكلى للعمل الشعرى، ومن حيث استخدام بعض أدواته وتقنياته الرئيسية.

* باحث وناقد، الأردن، جامعة اليرموك.

قرائن تاريخية:

سنعمد، فى هذا القسم، إلى تتبع الإشارات التاريخية المتوفرة التى من شأنها أن تلقى الضوء على بعض جوانب علاقة التأثر والتأثير، أى المثاقفة بين السياب وإليوت، ولاسيما فيما يتصل باحتمالات العلاقة بين عمليهما الشعريين البارزين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب». يرى نفر من دارسى السياب أنه كان من بين أوائل الشعراء العرب المجددين الذين تأثروا بإنتاج إليوت، وكان من بين «القلة القليلة التى نجحت فى استلهامه»[1]. ولعل القرائن التاريخية المتاحة تساعد على الاستنتاج بأن صلة السياب بإليوت ربما بدأت منذ أواسط الأربعينيات، أو أواخرها كما يحدد بعض الدارسين [2]. يقول السياب فى وصف ما درسه فى بغداد فى سنتيه الدراسيتين الأخيرتين خاصة (١٩٤٦ ـ ١٩٤٨):

«فدرست شكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين ثم الرومنتيكيين، وفى سنتىّ الأخيرتين فى دار المعلمين العالية تعرفت ـ لأول مرة ـ بالشاعر الإنجليزى ت. س. إليوت، وكان إعجابى بالشاعر الإنجليزى جون كيتس لا يقل عن إعجابى بإليوت»[3].

يبدو أن السياب كان قد اطلع بصورة أو بأخرى فى هذه الأثناء على قصيدة إليوت «الأرض الخراب»، كما كانت تُعرف آنذاك. فقد ذكر عنوان القصيدة فى قصيدته «حسناء القصر»، ضمن مجموعته الشعرية (أساطير) (وهى منشورة فى النجف سنة ١٩٥٠، ولكنها من إنتاج ١٩٤٧ ـ ١٩٤٨). وقد علق، فى الهامش، على عبارة «الأرض الخراب» بقوله: «إنها عنوان قصيدة للشاعر الإنجليزى الرجعى ت.س. إليوت»، غير أنه ألغى هذه القصيدة من مجموعته حين أعاد طبع دواوينه[4]. ويعنينا الآن، بصفة خاصة، أن نثبت ما يراه إحسان عباس من أن مجموعة (أساطير) تعكس اتساعًا فى مسألة تأثر السياب بغيره من الشعراء، وإن كان لايزال تأثرًا خارجيًا[5]. وسيكون لهذه الملاحظة دلالة خاصة فى تبين مدى التطور الذى طرأ على مسألة التأثر هذه بعد سنوات قليلة فى مجال تطور السياب الفنى. إن موازنة سريعة بين أشعاره المشار إليها فى مجموعة (أساطير) وقصيدة «أنشودة المطر» تبين تحولاً جوهريًا فى مسألة التأثر بإليوت وغيره، بحيث ينتقل الأمر من مستوى البناء الخارجى إلى مستوى البناء الداخلى للعمل الشعرى.

لعل من المفيد أن نصل بين القرائن التاريخية التى تشير إلى اهتمام السياب بإليوت و «الأرض الخراب» من جهة، وبدايات مثل هذا الاهتمام فى دائرة الثقافة العربية المعاصرة عمومًا؛ إذ ليس من المستبعد البتة أن يكون اهتمام السياب مرتبطًا بصورة أو بأخرى بهذه الدائرة الأوسع. وفى نطاق هذه الدائرة تأتى الإشارات مبكرة. يرصد على شلش البدايات الأولى للاهتمام بإليوت، فيجد أن إبراهيم ناجى كان أول من أشار فى (المجلة الجديدة) سنة ١٩٣٩ إلى قصيدة إليوت بعنوان «الأرض الخربة»[6]. كما يجد أن نور شريف نشرت فى (الفجر الجديد) سنة ١٩٤٥ مقالاً تحدثت فيه عن المدارس الشعرية فى الأدب الإنجليزى، وتناولت، فى هذا السياق، قصيدة «الأرض الخراب». كما نشرت الكاتبة نفسها فى المجلة نفسها فى السنة نفسها مقالة مخصصة لهذه القصيدة، وقد نَعَت فيها على إليوت ما نعاه هارولد لاسكى من أنه أصبح رجعيًا جبانًا، لأنه لم يؤدِّ رسالته للمجتمع كفنان، إذ وجّه اهتمامه إلى تحرير نفسه من الخراب المحيط به، مُعرِضًا عن الحالة التعيسة التى ترزح تحتها أغلبية الشعب. ثم نشر لويس عوض ـ كما يجد على شلش ـ فى (الكاتب المصرى) سنة ١٩٤٦ مقالة مطولة عن إليوت يتحدث فيها عن «الأرض الخراب». وعلى الرغم من أنه يصفه بأنه «نقطة تحول فى تاريخ الشعر الإنجليزى» ويناقش أثره البالغ فى مدرسة بأكملها من الشعراء الشباب، فإنه «ينتهى إلى أن إليوت عامل هدم، كما قال عنه ستيفن سپندر، ورجل ينتمى إلى القديم وعصوره، يمقت البرجوازية والديمقراطية، ويتهمه بالرجعية والفاشية...»[7]. وبالمثل تحدث سلامة موسى عن إليوت ووصفه بأنه شاعر «رجعى تقليدى. يعمى عن رؤيا القرن العشرين»[8].

يستفاد من هذه الإشارات جملة من الحقائق المتصلة بموضوع الدراسة. أولها أن اهتمام الأوساط الأدبية العربية المعاصرة بإليوت جاء مبكرًا ربما أكثر مما هو متفق عليه

بصورة عامة، إذ تعود بعض الإشارات المتوفرة، في سياق هذه العلاقة، إلى أواخر الثلاثينيات. ولكن هذا لا يتعارض بطبيعة الحال وذهاب بعض الدارسين إلى أن علاقة المثاقفة مع إليوت برزت في أواخر الأربعينيات أو أوائل الخمسينيات، إذ كانت هذه العلاقة قد مرت حينئذ بفترة زمنية مناسبة وأخذت تؤتي ثمارها. إن صلة السياب بإليوت، على وجه الخصوص، تنسجم مع هذا الإطار العام. فمن المعقول، إذن، أن هذه الصلة ـ كما مر بنا ـ بدأت في أواسط الأربعينيات، ولكنها لم تتخذ بعداً ديناميًا عميقًا إلا في أوائل الخمسينيات وبعدها. والحقيقة الثانية المستفادة من الإشارات التاريخية السالفة أن أكثر أوائل المهتمين بإليوت (من أمثال نور شريف، لويس عوض، سلامة موسى) كانوا ذوى ميول يسارية ماركسية، مثلما كانت المجلات التى وردت فيها المقالات المشار إليها يسارية الاتجاه. فـ (الفجر الجديد)، على سبيل المثال، «كانت أول مجلة يسارية تظهر في مصر بعد الحرب مباشرة، وحاولت باستمرار أن تقدم تفسيراً ماركسيًا للأدب والحياة»[٩].

وهذا كله يمكن أن يقوى احتمال تأثر السياب بهؤلاء الكتاب، إذ تتردد الإشارات لديه ـ كما لديهم ـ حول «رجعية» إليوت وابتعاده عن مبدأ «الالتزام» الذى كان رائجًا يومئذ في الوسط الأدبى العربى العام. إن تقارب التوجهات الفكرية والإيديولوجية بين السياب وأمثال هؤلاء الكتاب أمر قائم، إذ من المعلوم أنه في الفترة التى تعنينا أكثر من سواها (أى منذ أواسط الأربعينيات حتى أواسط الخمسينيات تقريبًا) كان شيوعيًا[١٠]. هذه الملاحظة تهمنا الآن من زاويتين: الأولى أن إشارات السياب إلى «رجعية» إليوت (وربما إشارات النقاد الآخرين بالمثل) كانت، فيما يبدو، مجرد صدى لنقاد غربيين لم يتفقوا مع رؤية إليوت الفكرية. كما كانت هذه الإشارات، من جهة أخرى، صدى لضجيج الشعارات السياسية والإيديولوجية الرائجة يومئذ في الخطاب العربى السائد. بمعنى آخر، لم تكن تلك الإشارات والأصداء تعبر عن المواقف الجوهرية للسياب والنقاد المعاصرين تجاه إليوت، بقدر ما كانت صدى لهيمنة ذلك الخطاب في الوسط الثقافى العام. فالسياب نفسه، بعد أن خفت لديه حدة الحماس الإيديولوجى فيما يبدو، نوّه بأثر إليوت البارز في حركة الشعر العربى الحديث، بما في ذلك تيار «الشعر الملتزم». يقول في سياق مقالة بعنوان «الالتزام واللاالتزام في الأدب العربى الحديث» قدمها ضمن أعمال مؤتمر روما سنة ١٩٦١:

> «ولابد لنا، في هذا المجال، من الإشارة إلى ما كان للشاعر الإنجليزى الكبير ت.س. إليوت، وخاصة في قصيدته «الأرض الخراب»، من أثر كبير على الشعر الملتزم في الأدب العربى الحديث، الشيوعى منه وغير الشيوعى، الردئ منه والجيد على السواء»[١١].

بناء مركب:

يبدو أن «القصيدة المركبة»، أو «القصيدة الطويلة» كما شاع في الاستعمال بشكل أوسع، شغلت جانبًا أساسيًا من فكر إليوت والسياب وعملهما الشعرى. حتى إن مهنة إليوت الشعرية صارت تتميز أساسًا من خلال بضع قصائد طويلة[١٢]. وقد لاحظ دارسو السياب، بالمثل، اهتمامه الخاص بهذا النمط من القصيدة، وسعيه، إلى تحقيقه على نحو متميز. يستنتج من سياق حديث عيسى بلاطة عن تطور تجربة السياب الحياتية والشعرية أنه أخذ، بتأثير من مطالعاته في الشعر الغربى الحديث ونقده (خلال عام ١٩٥٢)، يدرك «أهمية القصيدة الطويلة للعصر الحديث»[١٣]. وسواء بدأ السياب يدرك أهمية هذا النوع من الشعر في هذا العام أم قبله، فالمهم أن بعض سماته الأساسية انعكست ـ كما سنرى فيما يلى ـ على نحو بارز في «أنشودة المطر». ومن المعلوم أن القصيدة نشرت في مجلة (الآداب) في حزيران عام ١٩٥٤، مع مقدمة قصيرة يشير الشاعر فيها إلى أنها من وحى أيام الضياع في الكويت[١٤]. فلعله نظمها خلال العام ١٩٥٣. عاد السياب من الكويت يحمل في حقيبته عدداً من القصائد الطويلة، من بينها «أنشودة المطر» التى يقول فيها: «أتعلم أن قصيدة «أنشودة المطر» التى كتبتها أثناء إقامتى في الكويت... وكانت قصيدة طويلة يغلب عليها طابع الالتزام، ولكننى حذفت منها عدة مقاطع، فصارت

على ما هي عليه»[١٥]. ولعلنا نستطيع، من خلال هذه الإشارات وأمثالها، أن نسجل ملاحظتين: الأولى أن السياب نفسه معنيٌّ بأن يصف قصيدته بأنها «طويلة»، مما يؤكد اهتمامه الخاص بهذا النمط الشعرى الجديد الذى يجربه الآن؛ والثانية أن الإشارة تذكر بما فعله إزرا باوند (Ezra Pound) بالنسبة إلى قصيدة إليوت «الأرض اليباب»، حين اقترح حذف أجزاء طويلة منها، من أجل الوصول إلى نص شعرى مكثف.

على الرغم مما يمكن أن نجده من فروق فى درجة التركيب البنائى وفى الناحية الكمية أيضًا (الطول) بين «الأرض اليباب» و«أنشودة المطر»، فإن التعريف الأساسى للقصيدة المركبة (أو القصيدة الطويلة) يمكن أن يشمل القصيدتين كلتيهما. انتهيت فى دراسة سابقة إلى أن «القصيدة المركبة» تمثل نمطًا من الشعر يقوم على تعدد الأفكار والطبقات والعناصر المكونة تعددًا يفضى، فى عمل شعرى ما، إلى بنية مركبة (complex structure)، قوامها مصطلح شعرى جديد، وشكل إيقاعى جديد، واستعمال خاص للصورة والرمز والأسطورة والإلماع، وكذلك للعناصر القصصية والمسرحية. إن مثل هذه البنية المركبة، التى تعكس تجربة شعرية ذهنية معقدة، تقتضى فى الغالب طولاً نسبيًا فى بناء القصيدة، وإن لم يكن ذلك شرطًا جوهريًا ثابتًا[١٦]. والواقع أن هذا النمط الشعرى المركب أصبح نمطًا بارزًا فى إطار حركة الشعر العربى الحديث منذ الخمسينيات، ولا يستبعد أن يكون أثر إليوت، خاصة من خلال العلاقة مع «الأرض اليباب»، حاسمًا فى هذا الشأن. بل ربما كان تأثر الشعراء العرب الرواد بتقنيات إليوت الشعرية وأدواته وطريقة بنائه المركبة للقصيدة من أبعد مجالات المثاقفة أثرًا فى هذه العلاقة[١٧]. وسيتركز حديثنا، فى الصفحات التالية، على بعض أوجه التشابه أو الاختلاف بين القصيدتين، خاصة فيما يتصل بطريقة استخدام الأدوات والأساليب الشعرية فى نطاق القصيدة المركبة.

لعل أهم ما يمكن أن يصف القصيدة المركبة القدرة على توحيد العناصر الذهنية والبنائية المتعددة فى كل واحد متناغم. يذهب نقاد إليوت والسياب إلى أنهما حققا مثل هذا البناء الكلى المتماسك فى «الأرض اليباب» وفى «أنشودة المطر». يرى عبد الجبار عباس مثلاً، فى سياق مقارنة مستفيضة بين السياب وإليوت، أن الأول أفاد من الهيكل الخارجى للقصيدة الإليوتية وإيقاعها العام، واستثمره استثمارًا موفقًا إلى درجة تكاد تفصله عن مصدره الأصلى. فى «أنشودة المطر»، لم يكن التشابه مع قصيدة إليوت «نتيجة محاكاة مقصودة، بل ثمرة تشابه عفوى» فى عدد من الأمور. هناك أولاً نموذج القصيدة المركبة ذو البناء العضوى الدائرى. وهناك ثانيًا القدرة على استيعاب المرحلة واستقصائها على المستويين الخاص والعام. وهناك ثالثًا البناء الدرامى فى «الأرض اليباب» مقابل التأجج الدرامى الحزين فى «أنشودة المطر». وهناك رابعًا تعدد اللوحات والتداعى فى الإطار الكلى للقصيدتين. وهناك أخيرًا اكتمال تجربة إليوت مع الشعر الحر فى «اليباب» واعتبار قصيدة السياب «أفضل نموذج للشعر الحر فى روحه وأدائه وأساليبه الجديدة». هكذا يخلص عبد الجبار عباس إلى اعتبار «أنشودة المطر نموذجًا رفيعًا للإفادة الناضجة القائمة على التمثل والاستيعاب لتجربة إليوت فى «اليباب» من أجل خلق تجربة جديدة تشابهها وتختلف عنها فى آن»[١٨].

يبدو أن طبيعة البناء المركب لـ «أنشودة المطر» الذى يقوم على الوحدة والإحكام والتناغم لفتت بصورة عامة انتباه دارسى السياب، مما جعلهم يقفون عند هذه المسألة ويصفونها بصفات وأسماء مختلفة، ولكنها تتفق فى نهاية الأمر فى التوصل إلى نتيجة واحدة مفادها أن هذه القصيدة تمثل نقطة تحول أساسية فى حركة الشعر العربى الحديث، تمامًا كما تمثل «الأرض اليباب» نقطة تحول أساسية فى حركة الشعر الغربى الحديث (وربما العالمى) كله. يرى إحسان عباس أن الوحدة البنائية تجلت للسياب فى أنصع صورها مع «أنشودة المطر» التى كانت فاتحة مرحلة جديدة فى تطوره الفنى، فاتحة ما يمكن أن يسمى «شعره الحديث»، إذ تخلى فيها عن الازدواجية القديمة، واعتمد:

«الوحدة المطلقة فى كل الجوانب، ولأول مرة يتحدث الشاعر عن العراق وعن نفسه حديثًا متطابقًا، يبنى قصيدته على وحدة متكاملة

تستدعى التفاؤل الختامى ضرورة ناجمة عن المبنى نفسه، لا كما كان هذا التفاؤل من قبل متصلاً بالمبدأ الخارجى دون أن يكون نابعًا من نفس الشاعر»[١٩].

إذا كان إحسان عباس يرى أن وحدة البناء المتكامل فى «أنشودة المطر» هى التى جعلت من هذه القصيدة «فاتحة شعره الحديث»، فإن نقاداً آخرين ذهبوا إلى أبعد من ذلك حين عدّوها فاتحة الشعر العربى الحديث كله؛ إذ رأوا أنها تمثل بداية جوهرية ومعلمًا بارزاً فى طريق الحداثة. لقد جاءت هذه البداية فى سياق حركة شعرية نشطة متمردة ليس فقط على الأنماط التقليدية السابقة والمعاصرة، بل كذلك على البدايات الرومانسية فى حركة الشعر العربى الحديث. «مع شعر السياب»، كما يقول إلياس خورى:

«تبدأ مرحلة كاملة من التحول فى القصيدة العربية... لم تصمد البدايات الرومانسية، وبدأ الصوت الشعرى يبحث عن القصيدة المركبة، القصيدة الشاملة. وصفة الشمولية هذه تأتى من مزج مفاهيم من التراث الشعرى العربى القديم بمفهوم القصيدة الطويلة الغربية. «أنشودة المطر» هى، بهذا المعنى، إحدى القصائد الأولى الجديدة فى شعرنا العربى»[٢٠].

يأتى كلام خورى هذا على الشعر العربى الحديث عمومًا، بما فى ذلك تجربة السياب، توطئة لتأكيد نتيجة أساسية تنسجم مع توجه الدراسة الحالية إلى اعتبار «أنشودة المطر» بداية بارزة فى حركة الحداثة الشعرية العربية، بداية توفرت لها شروط الإبداع الخلاق بعيداً عن التقليد والاتباع والانبهار. تفتتح هذه القصيدة، كما يقول خورى، «القصائد المختلفة التى بدأت تُكتب وتنشر بعد ذلك، معلنة أن التجديد الذى أصاب العمود الشعرى هو تجديد شامل، وليس مجرد تأثر شكلانى خارجى بالقصيدة الغربية»[٢١].

ولعل مما يتصل اتصالاً وثيقًا بطبيعة البناء المركب فى «الأرض اليباب» وفى «أنشودة المطر» ما يتكرر كثيراً فى حديث النقاد عن البناء الدائرى الذى يحكى دورة الفصول ودورة الحياة والموت فى كلا العملين. يقول عبد الواحد لؤلؤة فى سياق تحليله لبنية «الأرض اليباب»: «والنظام الذى يحكم هذه الصور المتناثرة لا يسير بخط مستقيم كما تسير الرواية، بل بنظام دائرى...»[٢٢]. وبالمثل، يتحدث كمال خير بك عن «البنية الدائرية» فى شعر السياب، ويشير إلى أنه ظل، بتأثير من أستاذه الروحى والفنى إليوت، ينزع إلى «رفع القصيدة إلى مصاف البناء الدائرى المسرحى المتضمن نفس الملحمة»[٢٣]. كذلك يؤكد إحسان عباس، فى غير موضع، تلاحم عناصر الوحدة فى «أنشودة المطر»، ويشير إلى طبيعة البناء الدائرى فيها، فهى «فى داخلها مبنية بناء تكاملياً، وفى خارجها تتكئ على دورات متصاعدة، قليلة الاستطراد إلى الجزئيات...»[٢٤]. كما تتردد أمثال هذه الإشارات فى تحليل محمد لطفى اليوسفى لبنية «أنشودة المطر». يقول:

«... حتى لكأن القصيدة سلسلة من التموجات الدائرية التى تعود الواحدة منها إلى الأخرى على نحو انسيابى تلقائى... نتيجة لهذا الشكل الدائرى، تتمكن القصيدة من الإحاطة بمسيرة الشاعر ووطنه، تنفذ فى نبرة درامية، إلى دواخل هذه التجربة، محاولة أن تصوغها فى قالب أسطورة ملحمية»[٢٥].

لعلنا نخلص من هذا كله إلى أن طبيعة البنية الدائرية المميزة لقصيدتى إليوت والسياب كلتيهما تشير إلى وجه مهم من أوجه تأثر السياب بتقنيات العمل الشعرى لدى إليوت، ولاسيما تقنيات بناء القصيدة المركبة.

منهج أسطورى:

لعل طريقة توظيف الأسطورة فى القصيدة الحديثة، أو «المنهج الأسطورى ـ the mythical method» إذا استعملنا مصطلح إليوت نفسه، من أبرز الملامح الفنية التى يمكننا من خلالها أن نتبين بعض أوجه المثاقفة الحيوية بين إليوت والشعر العربى المعاصر عامة، وبين إليوت والسياب خاصة. يتصل هذا المنهج على نحو وثيق بما يمكن أن يسمى «منهج الأنماط العليا ـ the archetypal approach» الذى أخذ يتبلور فى مطلع القرن الحالى بتأثير من مصدرين

رئيسيين؛ أولهما مدرسة كيمبردج للأنثربولوچيا المقارنة التي انبثقت أساسًا من عمل چون فريزر (J.G. Frazer) (الغصن الذهبي ـ The Golden Bough)، وكذلك من أعمال أخرى معروفة، بينها (من الطقس إلى الرومانس From Ritual to Romance) لمؤلفته جسي وستون (J.L.Weston). وأما المصدر الثاني فهو علم النفس التحليلي بتأثير خاص من يونغ (C.G.Jung) وسيجموند فرويد (Sigmund Freud)(٢٦). إن الإلمام بهذه المناهج ومصادرها من شأنه أن يوضح بعض ملامح المنهج الأسطوري الذي استثمره، بدرجات متباينة، كل من إليوت في «الأرض اليباب» والسياب في «أنشودة المطر» على وجه الخصوص، وفي أعمالهما الأخرى على وجه العموم. فقد كان لهذه المناهج والمصادر الثقافية العامة دور بارز، ليس فقط في إثراء أنواع الأدب الحديث المختلفة، بل كذلك في تحليل هذه الأنواع وتفسيرها.

يعرف إليوت المنهج الأسطوري في الأدب بأنه طريقة خاصة «لإضفاء شكل ومغزى على البانوراما الهائلة من العبث والفوضى التي هي التاريخ المعاصر»، طريقة لضبط هذه العناصر المتضاربة في نسق فني متناغم(٢٧)؛ أي أنها، بعبارة أخرى، طريقة لضبط العواطف والأفكار وتشكيلها على نحو أكثر دقة وحيوية وفاعلية، و لاسيما في مجال العمل الشعري. ونود أن نؤكد، في هذا الصدد، ارتباط هذا المنهج الأسطوري ارتباطًا وثيقًا بمفاهيم «الأنماط العليا» و«اللاوعي الجمعي»، باعتبارها من المفاهيم الأساسية التي انبثقت من المصادر الثقافية المشار إليها في الفقرة السابقة. ربما يكون إليوت وغيره من أدباء العصر الحديث قد أحسنوا، أكثر من سواهم، استثمار هذا المنهج الأدبي، ولكن لابد أن ننظر إلى هذا الإنجاز في إطار الميل الطبيعي للتعبير عن أفكار وعواطف وهواجس إنسانية عامة تضرب جذورها في أعماق التاريخ والحضارة. فمن المعروف أن إليوت الذي استعمل هذا المنهج بنجاح بالغ في «الأرض اليباب» وسواها، استمد أصوله من نماذج الأنماط العليا المبثوثة في مصادر أنثروبولوچية مشهورة، مثل (الغصن الذهبي) و(من الطقس إلى الرومانس)(٢٨). ومن المعلوم كذلك أن السياب اطلع، بصورة أو بأخرى، على بعض هذه المصادر(٢٩). ومعنى ذلك أن إفادة إليوت والسياب كليهما من هذه المصادر الثقافية والحضارية العامة ربما عنَتّ في بعض جوانبها ارتدادًا إلى أعماق التجربة الإنسانية، ومنابعها الأولى، من أجل خلق أعمال أدبية جديدة تعبر عن «اللازمني والآني معًا»(٣٠)، وتضفي على الوجود المعاصر شكلاً ومعنى ونظامًا.

كلا الشاعرين كان مشغولاً ـ كما رأينا في القسم السابق ـ ببناء القصيدة بناء مركبًا، بناء من شأنه أن يكون أقدر على الاستجابة لدواعي العصر الحديث، وعلى استيعاب تعقيداته المتزايدة. إن هموم الحداثة ومتطلباتها هي بلا شك قاسم مشترك بين الشاعرين، ولكن الظروف التاريخية والموضوعية لكل منهما مختلفة. فإذا كانت «الأرض اليباب» مثلاً تعبر عن هموم إليوت حول مصير التجربة الغربية المعاصرة في أعقاب الحرب الأولى، فإن «أنشودة المطر» هي في الأساس تعبير عن هموم السياب الشخصية والوطنية والقومية معًا في مرحلة تحول مهمة في تاريخ العرب الحديث. فللسياب، وإن يكن قد استلهم بعض آراء إليوت وقصيدة «الأرض اليباب»، أسباب ودواع خاصة لاستخدام المنهج الأسطوري في «أنشودة المطر» على وجه الخصوص وفي شعره على وجه العموم. يقول في سياق مقدمة نقدية لمختارات شعرية له ألقاها في «خميس مجلة شعر» سنة ١٩٥٧:

«هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز أمس مما هي اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء، التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحدًا فواحدًا، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعرًا. فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءًا من هذا العالم. عاد إليها ليستعملها رموزًا، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد»(٣١).

إن تفسير السياب هذا لاستخدام الأسطورة والرمز فى الشعر لا يختلف، فى بعض جوانبه، عن تفسير إليوت. كما أن هذا التفسير يساعد، من جانب آخر، على تبين بعض الأمور المتشابهة التى دعت كلا الشاعرين إلى توظيف المنهج الأسطورى. «إن الأسباب التى دعت السياب إلى تبنى الأسطورة»، كما يقول عبد الجبار عباس، «قريبة الشبه بالأسباب التى دعت إليوت إلى تبنيها فى شعره، فبدر يلتقى مع شعراء جيله فى الاستعانة بالأسطورة لتفسير أزمة الإنسان الحديث»[٣٢]. ولعل بعض جوانب هذه الأزمة يمكن وصفها ومعاينتها بصورة أفضل حين نربط بين المنهج الأسطورى فى الشعر والمفاهيم الأنثروبولوچية العامة، كما مر بنا فى سياق هذه المناقشة. لاحظ على الشرع، فى حديثه عن الصلة بين «أنشودة المطر» والمصادر الثقافية والحضارية:

«أن الأقسام التى استحوذت على فكر السياب من «الأرض اليباب»، وبالتالى وجدت طريقها إلى «أنشودة المطر» ـ هى تلك الأقسام التى دارت حول قضايا فكرية أو حضارية عامة، أى الأقسام المعالجة لقضايا فكرية أو حضارية من الممكن أن تتناقلها الأمم والشعوب على اختلاف أذواقها أو بيئاتها أو اهتماماتها»[٣٣].

باختصار، فإن المقارنة بين القصيدتين ينبغى ألا تغفل أبداً عن هذا الإطار الإنسانى العام، كما ينبغى ألا يكون هذا الإطار سبيلاً إلى القول، مثلاً، إن السياب عمد إلى متابعة إليوت وتقليده. كلاهما كان ذا حس تاريخى مرهف مكنه من الاستجابة لظروفه الموضوعية الخاصة، ومن الاستجابة لشروط الإبداع والتحول والحداثة: كل فى سياق بيئته وعصره.

ولعله من المفيد أن نتابع توضيح بعض أبعاد هذه العلاقة بين السياب وإليوت، من خلال صورة المطر/ الماء، وهى صورة محورية فى القصيدتين كلتيهما ألحَّ دارسو العملين على هذه الصورة وارتباطاتها بأساطير الخصب والجدب، الحياة والموت، ودورة الفصول. وغنى عن البيان أن هذه الأساطير وما يرتبط بها من نماذج الأنماط العليا التى تشكل إرثًا مشتركًا فى ذاكرة اللاوعى الجماعى تتكرر، بصور متشابهة أحيانًا ومتباينة أحيانًا أخرى، لدى الشعوب والحضارات المختلفة. يتحصل من ذلك أن التركيز، فى المقارنة بين القصيدتين، على مجرد الالتقاء فى استخدام مثل هذه الأساطير أو الإلماع إليها لا يكفى لإقامة أوجه التأثر والمتابعة والتبادل. فحقيقة الأمر أنه لولا الجذور العميقة لصورة المطر/ الماء فى تراث اللغة العربية وآدابها، لما استطاع السياب أن يستثمر هذه الصورة ذلك الاستثمار المجزى فى «أنشودة المطر». ولكن هذا لا ينفى بطبيعة الحال أن يكون التأثر بإليوت، فى «الأرض اليباب» خاصة، عامل تنبيه وإلهام. لاحظت سلمى الخضراء الجيوسى أن استعمال السياب هذه الصورة وأسطورة الخصب فى «أنشودة المطر» استعمال ملهم وموفق؛ لأن الجمهور العربى يتفهم ذلك فى شئ من اليسر والتلقائية. فصورة المطر/ الماء تتغلغل فى أعماق الشعر العربى الكلاسيكى، كما فى الاستعمالات الفولكلورية الشائعة[٣٤]. لكن هذه الصورة عند السياب تنطوى غالبًا على المفارقة بين العقم والخصب، الموت والحب، الفقر والوفرة، كما يتضح فى «أنشودة المطر»، مما يذكر بإليوت[٣٥]. وتذهب الجيوسى كما يذهب غيرها من دارسى السياب إلى تفسير هذا الاهتمام الخاص بهذه الصورة فى ضوء صلتها الموضوعية بالبيئة والواقع الجغرافى الخاص:

«فالسياب أولى أن يجد المطر صورة مناسبة جداً للتعبير فى منطقة يشكل انحباس المطر فيها خطراً مباشراً على حياة الناس، ليس مجازياً بل فعلاً، حيث إنه لن يؤثر على حدائقهم، بل على قوت عيشهم اليومى»[٣٦].

يذهب محمد عبد الحى إلى أبعد من هذا حين يذهب فى دراسة بعنوان «أنشودة المطر بين إليوت وشيللى والتراث العربى» إلى التقليل من علاقة المثاقفة بين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب»، من أجل دعم أطروحته الأساسية التى تقوم على أن الأثر المباشر فى قصيدة السياب جاء بالدرجة الأولى عن طريق قصيدة شيللى «أنشودة إلى الريح الغربية ـ Ode to the West Wind». ومع أننا لسنا بصدد

مناقشة هذه الأطروحة، فإن تركيزه على ربط صورة المطر فى قصيدة السياب بالموروث العربى أولاً ينسجم مع الخط العام للدراسة الحالية، مما قد يبيح لنا الآن أن نقتبس من دراسته الفقرات التالية:

«فإذا كان تراث الاستسقاء والاستمطار بهذه السعة في الثقافة العربية، فمن المنطق الراجح أن ترد إليه أولاً رمزية المطر فى شعر السياب، قبل أن نبحث عن عناصرها فيما داخَلَ هذا الشعر من تأثير أجنبى.
وسحر قصيدة السياب، وسر قوتها، واحتفاء القراء بها، ينبع من أنها استطاعت بإيقاعها وعاطفتها القوية أن تبعث هذا التراث الاستسقائى فى شعر عصرى جديد. فالقصيدة استطاعت أن تعيد الحيوية لهذه الرمزية الموروثة باستنطاقها فى المناخ الفكرى السياسى المعاصر.
ولكن، من جهة أخرى، كانت هذه الرمزية الموروثة سببًا فى نجاح القصيدة، لأنها رمزية يألفها القارئ، فهى «رمزية جماعية» ترجع إلى ينابيع الرموز الثقافية الأولى فى تعبيرها عن الصراع بين الموت والعدم، وتجدد الطبيعة والحياة. فالعلاقة فى رمزية المطر عند السياب بين تراثية الرمز وجماعيته من ناحية، وبين حيوية الموهبة الفردية وقدرتها على الابتكار والتمثيل واستنسال الصور من معاناة التراث والعصر معًا، من ناحية أخرى، علاقة يغذى فيها كل طرف من الطرفين الآخر، ويقوم به، ويعتمد عليه»[٣٧].

كذلك يلقى هذا التوجه، الذى يذهب إلى أن صورة المطر/ الماء لدى السياب أعمق صلة بتراثه القومى الخاص، دعمًا آخر فى قراءة قريبة العهد لـ «أنشودة المطر». يرى تى. ديونغ (T. Deyoung) أن صورة المطر وارتباطاتها بأساطير الخصب، فى قصيدة السياب، مستقاة من النصوص الدينية، أو من التراث الشعرى العربى الإسلامى ، كما يرى أن صور السياب، فى هذا السياق، لا تبدو ذات ارتباط خاص مع طقوس الخصب لدى إليوت أو فريزر[٣٨]. ولكن ديونغ لا يستبعد أن تنطوى بعض صور السياب، فى «أنشودة المطر»، على إشارات أو إلماعات معينة إلى «الأرض اليباب». من ذلك، فيما يرى، صورة السياب: «وما تبقى من عظام بائس غريق»، إذ يمكن أن ترتبط هذه الصورة، بما تتضمنه من دلالات التضحية والفداء بالقسم الرابع من «الأرض اليباب»، وهو «الموت بالماء ـ Death by Water»[٣٩]. ولكن تيمة التضحية والفداء هذه، كما سنرى بعد قليل، يمكن أن ترتد إلى مصادر متعددة، لعل من بينها شعر إليوت.

وإذا نظرنا إلى الجانب النفسى الخاص فيما يتصل بصورة المطر/ الماء عند السياب (وربما إلى ارتباطها بنماذج الأنماط العليا)، فإن لها امتدادات عميقة فى طفولته وحياته العاطفية. فقد كشف شعره:

«عن حقيقة هامة، هى العلاقة بين الطفولة والمطر... فقد بدا أن الذى يفتنه من منظر المطر وما يصحبه من برق ورعد إنما هو ما يتكشف عن الجو الماطر من وجود، وقد ارتبط ذلك الجو فى ذهنه بحلمه الكبير أن يتزوج (أو أن يرى على الأقل) بنت القصر المنيف... ولهذا تجاوز منظر المطر دائماً إلى ما وراءه...»[٤٠].

كذلك كان فى طفولته يغنى مع خلانه ورفاقه فى الأيام الماطرة أهزوجة شعبية أدخلها فيما بعد إلى نسيج شعره[٤١]. ليس هناك ما يمنع، إذن، من أن تكون صورة المطر/ الماء قد تسربت إلى شعره كله من مثل هذه المنابع العميقة فى ذاته وحياته وبيئته وتراثه. هل نقول إنه كان يسعى إلى أن يصنع فى هذا الشعر أسطورته الخاصة؟ ربما، ولكن هذا كله لا ينفى، على أية حال، إمكان التأثر بإليوت واستلهام منهجه فى التعامل مع هذه الصورة المحورية.

إن المنابع المتعددة لهذه الصورة تتأكد بصورة أقوى إذا التفتنا إلى فكرة وثيقة الصلة، فكرة التضحية والفداء التى كثيراً ما يرتبط الحديث حولها بأثر إليوت فى السياب. يرد عبد الجبار عباس هذه الفكرة الرئيسية فى شعر السياب إلى ثلاثة مصادر: أولها أعماق الوجدان الشعبى المقهور، وثانيها قصائد الرثاء العربية، وثالثها الثقافة الميثولوجية والأدب الغربى

الحديث[٤٢]. منابع الأسطورة فى شعر السياب عامة، وفى «أنشودة المطر» خاصة، ترتد إذن إلى مصادر متعددة. ومع أن أثر إليوت فى استخدام السياب للأسطورة بتقنية حديثة متميزة لا يمكن استبعاده، فإن الأمر الأساسى الذى نود أن نؤكده ونخلص إليه الآن هو أن قصيدة السياب انبثقت، على نحو فذ، من انصهار تلك المصادر جميعاً فى بوتقة الموهبة الفردية الخلاقة. لقد حققت «أنشودة المطر» شروطها الإبداعية والتاريخية الخاصة، شروط معادلة التوازن الدقيق بين الذات والآخر، الأصيل والوافد، التراث والحداثة. ينتهى عبد الواحد لؤلؤة، فى سياق تناوله للمؤثرات الأجنبية فى الشعر العربى المعاصر عامة وفى شعر السياب خاصة، إلى نتيجة مماثلة حين يقول: «وهو فى جميع الأحوال يستخدم ما يتأثر به من شعر أجنبى استخداماً «ثقافياً» يخضعه لشاعريته وموهبته». ويلاحظ أن لؤلؤة يشير، هنا، إلى اهتمامات السياب المبكرة باستعمال الرمز والأسطورة واطلاعه على (الغصن الذهبى) و«الأرض اليباب»[٤٣].

أداء لغوى جديد:

لا يتوقف أثر المثاقفة العامة مع إليوت على استخدام تقنيات شعرية مهمة كالصورة والرمز والأسطورة والإلماع، بل يتعداه إلى أداة التعبير الأساسية التى تشمل العمل الشعرى كله: اللغة. لقد سعى الشعراء الرواد إلى تطوير مصطلح شعرى جديد أكثر قدرة على الاستجابة لدواعى التغيير والتحول فى الحياة والفن على السواء. وربما كان أثر إليوت فى هذا المجال أساسيًا وديناميًا. لقد كان من أبرز ما استوقف صلاح عبد الصبور (على سبيل المثال) لدى إليوت ما وجده عنده من «جسارة لغوية». وتكتسب هذه المثاقفة اللغوية مع إليوت أهمية خاصة، لكونها جاءت فى أوائل الخمسينيات يوم كان الشعراء الجدد يحاولون أن يتخلصوا من كثير من قيود القاموس الشعرى الرومانسى والكلاسيكى على السواء. من هنا جاء التفاعل مع «الأرض اليباب» بالغ الأهمية فى تطوير الحس اللغوى لدى شعراء الحداثة خاصة[٤٤]. ويبدو أن الشعراء والنقاد العرب يتفقون هنا على أن العلاقة مع إليوت كان لها أثر حاسم فى توضيح الخط الفاصل «بين صيغ التراث وبلورة المصطلح الشعرى الجديد»[٤٥]. ومعنى ذلك كله أن الشعر العربى الجديد كان يومئذ يمضى بخطى متسارعة لبلورة ملامح الحداثة وتطوير لغتها. ولعل هذه الملاحظة تفسر اتفاق جمهرة نقاد السياب على اعتبار «أنشودة المطر» نقطة البداية الحقيقية فى حركة الحداثة الشعرية العربية.

فى ضوء هذا التصور، يمكننا أن نفهم تركيز محمد شاهين، فى سياق حديثه عن تأثر السياب بإليوت تأثر تفاعل ومعاناة، على مسألة الأداء اللغوى خاصة. يقول:

«وتشترك «أنشودة المطر» مع «الأرض اليباب» فى الإيقاع الداخلى الذى تولده الموسيقى الداخلية للغة. فالموسيقى فى كلتا القصيدتين هى التى تحرر اللغة من قيد المضمون المألوف، وهى التى تيسر التعبير المباشر الذى يتسم بالسلاسة والسهولة، وفى النهاية نجد التعبير يحملنا إلى ما بعد الموسيقى...»[٤٦].

إن علاقة المثاقفة بين السياب وإليوت، فى مجال البحث المستمر عن لغة شعرية جديدة، قد ترتد فى نهاية المطاف إلى رغبة كل منهما فى الخروج من شرنقة القديم والتقليدى السائد، من أجل بلورة مفهوم الحداثة ولغة جديدة ملائمة. تأثر السياب بإليوت، كما يقول شاهين، «مردّه فى مجمله إلى أنموذج الشكل أو التركيب، لا المضمون (أو التيمة). وفى اعتقادى أن هذا ما يشكل الحداثة عند السياب التى تعتبر «أنشودة المطر» تعبيراً صادقًا عنها»[٤٧].

يلتقى شاهين مع عدد من نقاد السياب فى مسألة تأثير إليوت فى «أنشودة المطر» من ناحية الأداء اللغوى العام، ومن ناحية تردد (أو «تكرار») الكلمات والعبارات والمقاطع من أول كلمة فى القصيدة[٤٨]. يقول:

«ولو أحصينا مفردات «أنشودة المطر» لوجدناها نسبيًا محدودة فى عددها، ولكن نظامها الفسيفسائى يولد طاقة شعرية هائلة، أو أن القصيدة تستعين بأقل عدد ممكن من المفردات لتولد إيحاء لا حصر له من خلال التركيب المحكم»[٤٩].

إن هذه الإشارة إلى طريقة الأداء اللغوى فى «أنشودة المطر»، أو «النظام الفسيفسائى» فيها، يذكر، من بعض الوجوه، بفن «الأرابيسك» الذى يقوم على توزيع للخطوط والألوان بالغ الدقة والإحكام، توزيع من شأنه أن يخلق فضاء لتوليد إمكانات لا حصر لها من المعانى. إن هذه الخاصة اللغوية التى تميز «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب» على السواء ترتد فى نهاية الأمر إلى طبيعة البناء المركب للقصيدتين؛ أى إلى شبكة لغوية ذات نسيج محكم تتراسل وتتناغم فيه الكلمات والصور والإيقاعات. ولعل إحدى أهم سمات هذا البناء أن تكون طريقة الأداء اللغوى للعمل الشعرى غضّة مبتكرة، مخالفة للعادى والسائد، قادرة على تجسيد ملامح التجربة الجديدة المعقدة، معبرة عن تطلعات الحداثة وإشكالاتها المختلفة.

خاتمة:

تناولت فى دراسة سابقة، تتمحور حول إشكالية التراث والمعاصرة بين السياب وإليوت، أثر الأخير فى انبثاق حساسية جمالية جديدة فى سياق الأدب الحديث على مستوى العالم كله انتقلت عدواها، فيما بعد، إلى حركة الشعر العربى الحديث:

«ولعل عدوى مثل هذه الحساسية الأدبية الجديدة التى ساهم إليوت فى نشرها فى التراث الغربى الحديث انتقلت إلى العالم العربى فى أواخر الأربعينيات (وربما قبل ذلك بتأثير أقل)، ثم أخذت خلال الخمسينيات وبعدها تتغلغل فى جوانب كثيرة فى الحياة الأدبية العربية الحديثة. لقد تزامنت هذه العدوى مع منعطف مهم فى حركة الشعر العربى يمثل هو الآخرحساسية جمالية جديدة ساعدت، نظرياً وتطبيقيًا، على بلورة مفاهيم حداثية حول طبيعة الشعر ووظيفته. لكن ينبغى التنبيه هنا إلى أن الأثر الإليوتى فى هذه التحولات الأدبية العامة يجب أن ينظر إليه باعتباره فقط جزءاً من مناخ ثقافى عام، جزءاً من عملية مثاقفة شاملة كانت عناصرها فى هذه المرحلة تتفاعل بشكل دينامى فعال»(٥٠).

فى إطار هذه المثاقفة الشاملة مع الأدب الغربى عامة وأعمال إليوت خاصة، يمكن معاينة تجربة السياب الشعرية وفهمها بصورة أفضل. لقد كانت هذه التجربة، فى كثير من تجلياتها الإبداعية، طليعية حداثية رائدة. وبغض النظر عما يمكن أن يقال أو يؤول أو يستنتج، فى مجال المقارنات الكثيرة (الفعلية و المحتملة) بين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب»، فإن كلا من هذين العملين يمثل نقطة تحول بارزة فى حركة الشعر الحديث كله. لقد جاء العملان كلاهما فى سياق تحولات تاريخية جذرية منذ بدايات القرن الحالى، فى سياق دواعى العصر الحديث ومتطلباته وتعقيداته المتزايدة، فى سياق تحولات أساسية فى الحساسية الأدبية والجمالية. ضمن هذا الإطار العام المشترك بين العملين ، يبدو البناء المركب هو السبيل الذى وفر لهما شروط الوحدة والتناغم، رغم تعدد المكونات والطبقات الشعرية. لقد ساهم العملان فى رسم ملامح طريقة فنية جديدة لإقامة نوع من التوازن والانسجام فى عالم مضطرب قلق متناقض، ولإضفاء شكل ومغزى ونظام على الوجود المعاصر. بكلمات أخرى، مهد العملان السبيل لبلورة مصطلح شعرى جديد يتباعد شيئًا فشيئًا عن سلطة القديم والتقليدى، ويسعى لتوليد طاقة شعرية هائلة وإمكانات لغوية مدهشة. هكذا مثل كلا العملين، كلٌ فى سياقه التاريخى الخاص، بداية بارزة فى طريق الحداثة الشعرية، ومهد الطريق أمام تجارب طليعية وحداثية لاحقة.

الهوامش :

(١) ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت فى الأدب العربى الحديث، فصول ١، ٤ (يوليو ١٩٨١)، ص ١٧٣.

(٢) انظر: عيسى بلاطة. بدر شاكر السياب: حياته وشعره، ط ٤ (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧)، ص ٤٤؛ عيسى الناعورى، أدباء من الشرق والغرب، سلسلة «زدنى علمًا»، ٦ (بيروت: عويدات، ١٩٦٦)، ص ١٦١؛ عبد الرضا على، الأسطورة فى شعر السياب، ط ٢ (بيروت: دار الرائد العربى، ١٩٨٤)، ص ٤٩، ٦٥.

(٣) مقتبس في كتاب إحسان عباس، ، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ط ٥ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٣)، ص ١٢٣.

(٤) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ٤٩ ـ ٥٠؛ إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص١٤٥.

(٥) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص١٤٥.

(٦) علي شلش، ت. س. إليوت في المجلات الأدبية: ١٩٣٩ ـ ١٩٥٢، فصول ٣، ٤ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣) ص٣١١، انظر كذلك أحمد عبد المعطي حجازي، إبراهيم ناجي: قصائد، ط ٢ (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٩)، ص١٦، حيث يشير إلى قراءة ناجي لإليوت «شاعر أو ناقداً منذ بداية الأربعينيات على الأقل».

(٧) علي شلش، ت. س. إليوت في المجلات الأدبية، فصول ٣،٤ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣)، ص ص٣١٢ ـ ٣١٣.

(٨) ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت، فصول ١، ٤ (يوليو ١٩٨١)، ص١٧٤.

(٩) علي شلش، ت. س. إليوت في المجلات الأدبية، ١٩٣٩ ـ ١٩٥٢، فصول ٣، ٤ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣)، ص ٣١٢.

(١٠) انظر مثلاً عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ص٤٠، ٨٠؛ إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص٨٩؛ مقدمة ناجي علوش لـ ديوان بدر شاكر السياب، م١ (بيروت: دار العودة، ١٩٧١)، ب ب ـ ج ج.

(١١) بدر شاكر السياب، كتاب السياب النثري، جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي (فاس: منشورات مجلة الجواهر، ١٩٨٦)، ص ص٥٢ ـ ٥٣.

(١٢) David Ned Tobin, The Presence of the Past: T. S. Eliot's Victorian Inheritance (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983), pp. 114.

(١٣) عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص٦٤.

(١٤) نفسه، ص٧٦.

(١٥) مقتبس في كتاب إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص١٨١. وانظر كذلك ماجد السامرائي، رسائل السياب، ط٢ (بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٤)، ص ١٠٦، حيث يعتذر السياب، في رسالة إلى سهيل إدريس بتاريخ ١٩٥٤/٣/٢٥، عن طول «أنشودة المطر» خشية عدم ملاءمتها للنشر، قائلاً: «ولكن، ما الحيلة والصفة الغالبة على قصائدي هي طولها؟».

(١٦) حاولت هنا أن ألخص تعريفاً لما أسميه بـ «القصيدة المركبة» في أطروحتي للدكتوراه: انظر الفصل الثاني من هذه الأطروحة (مع ملاحظة أن اسمي الأخير الذي تحمله تلك الدراسة هو «الحسن»):

Nayef Khaled El- Hasan, "The Complex Poem in New Arabic Poetry, 1950- 1985", (Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania, 1985), pp. 52- 68.

(١٧) لمزيد من التفصيل حول هذه النقطة، انظر المصدر السابق، ص ص٢٠ ـ ٢٢. وانظر كذلك:

Jaobra I. Jabra, "Modern Arabic Literature and the West", in **Critical Perspectives on Modern Arabic Literature**, edited by Issa J. Boullata (Washington:Three Continents Press, 1980) pp. 14- 15

(١٨) انظر عبد الجبار عباس، السياب (بغداد: دار الشؤون الثقافية، د. ت)، ص ص٢٠٦ ـ ٢١٣.

(١٩) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٤٠٨.

(٢٠) إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ط ٢ (بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨١)، ص ص ٢٨ ـ ٢٩.

(٢١) نفسه، ص ٣٣.

(٢٢) عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب: الشاعر والقصيدة، ط ٢ (بغداد: مكتبة التحرير، ١٩٨٦)، ص١٦٠.

(٢٣) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط ٢ (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦)، ص ٣٦٨.

(٢٤) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ص٢١٢ ـ ٢١٣.

(٢٥) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط ٢ (تونس: سراس، ١٩٩٢)، ص ٣٨.

(٢٦) **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, enl. ed. (Princeton: Princeton University Press, 1974), s.v. :"archetype".

وانظر كذلك حول «المنهج الأسطوري» في الشعر الحديث عامة والشعر العربي خاصة: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط ٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٨١)، ص ص ٢٢٢ ـ ٢٣٧.

(٢٧) T. S. Eliot, :Ulysses, Order, and Myth", in **Selected Prose of T. S. Eliote**, edited by Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), p.177.

(٢٨) يصرح إليوت نفسه، في هوامشه على «الأرض اليباب» بإفادته من هذه المصادر، انظر:

T. S. Eliot, **The Waste Land and Other Poems** (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1934), p. 47.

(٢٩) انظر على سبيل المثال: عيسى بلاطة ، بدر شاكر السياب، ص ٨١؛ عبد الواحد لؤلؤة، النفخ في الرماد (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢)، ص ١٧٨.

(٣٠) عبارة «اللازمني والآني معاً» ("the temporal and the timeless") مستعارة هنا من مقالة إليوت المشهورة «التراث والموهبة الفردية»؛ انظر:

Eliot, "Tradition and Individual Talent", in **Selected Prose** ,p. 38.

(٣١) كتاب السياب النثري، ص ص ٦٨ ـ ٦٩. وانظر أيضاً عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ١٨٨، حيث يرى، في هذا الاقتباس من السياب، أثر إليوت.

(٣٢) عبد الجبار عباس، السياب، ص ١٨٨.

(٣٣) علي الشرع، «قراءة في أنشودة المطر للسياب»، أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات ٣، ٢ (١٩٨٥)؛ A 85. وانظر أيضاً مبارك حسن الخليفة، «بعض تأثيرات التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث»،

الموقف الأدبي ١٩، ٢٢٢و ٢٢٣ و٢٢٤ (تشرين أول ـ كانون أول ١٩٨٩)، ص ٢٠، حيث ترد إشارة موجزة إلى أن موضوع قصيدتي «أنشودة المطر» للسياب و«أنشودة للريح الغربية» لشيلي هو البحث الفكري للحضارة، مقروناً بوصف الطبيعة.

(٣٤) Salma Khadra Jayyusi, editor, **Modern Arabic Poetry: An Anthology** (New York: Columbia University Press, 1987), note 9, p. 41.

(٣٥) Salma Khadra Jayyusi, **Trends and Movments in Modern Arabic Poetry** (Leiden: E. J. Brill, 1977), p 694.

(٣٦) محمد شاهين، **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب** (بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٢)، ص٢٤.

(٣٧) محمد عبد الحي، «أنشودة المطر: بين إليوت وشيلي والتراث العربي»، **المعرفة** (السورية) ١٨، ٢١٢ (تشرين الأول ١٩٧٩)، ص ص ٧٦ ـ ٧٧.

(٣٨) T.Deyoung, "A New Reading of Badr Shakir Al- Sayyab's Hymn of the Rain", **Journal of Arabic Literature** 24,1 (March 1993): pp. 49- 50.

(٣٩) Ibid.,pp 55- 56

(٤٠) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص ٣٩١.

(٤١) عيسى بلاطة، **بدر شاكر السياب**، ص ٢٢. انظر كذلك دراسة حسين يوسف خريوش، **المطر ودلالته في القصيدة العربية الحديثة**، البلقاء للبحوث والدراسات ٢، ١ (كانون الأول ١٩٩٢)، ص ص ١٦١ ـ ١٨٣، حيث يناقش بعض دلالات لفظة «المطر» وارتباطاتها المختلفة في شعر السياب عامة وفي «أنشودة المطر» خاصة.

(٤٢) عبد الجبار عباس، السياب، ص ١١١. وانظر، في المصدر نفسه، تفصيل موضوع التضحية والفداء بين السياب وإليوت، ص ص ٧٩ ـ ٨٠، ١٠٣ ـ ١٤٧.

(٤٣) عبد الواحد لؤلؤة، **النفخ في الرماد**، ص ١٦.

(٤٤) انظر صلاح عبد الصبور، **ديوان**، م ٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨)، ص ص ١٦٥ ـ ١٦٨.

(٤٥) عبد الجبار عباس، **السياب**، ص ١٦٢.

(٤٦) محمد شاهين، **إليوت وأثره**، ص٥٣.

(٤٧) **نفسه**، ص٢٥.

(٤٨) **نفسه**، ٢٦. وانظر كذلك حول مسألة التكرار في «أنشودة المطر»: عيسى الناعوري، **أدباء من الشرق والغرب**، ص١٦٥؛ عبد الواحد لؤلؤة، **النفخ في الرماد**، ص١٨٩؛ عبد الجبار عباس، **السياب**، ص ص٢٠٤ ـ ٢٠٥؛ Salma Khadra Jayyusi, **Trends and Movements**, p. 946.

(٤٩) محمد شاهين، **إليوت وأثره**، ص٢٦.

(٥٠) نايف العجلوني، «التراث والمعاصرة: مثاقفة مجزية بين السياب وإليوت»، **الباحث** ١٣، ٦١ (كانون الثاني ـ آذار ١٩٩٤)، ص٣٥.

المصادر والمراجع

(أ) العربية

إسماعيل، عز الدين. **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. ط ٣. بيروت: دار العودة، ١٩٨١.

بلاطة، عيسى. **بدر شاكر السياب: حياته وشعره**. ط ٤. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧.

حجازي، أحمد عبد المعطي. **إبراهيم ناجي: قصائد**. ط ٢. بيروت: دار الآداب، ١٩٧٩.

خريوش، حسين يوسف. «المطر ودلالته في القصيدة العربية الحديثة». **البلقاء للبحوث والدراسات** ٢، ١ (كانون الأول ١٩٩٢): ص ص ١٦١ ـ ١٨٣.

خليفة، مبارك حسن. «بعض تأثيرات التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث». **الموقف الأدبي**: ص ١٩، ٢٢٢ و٢٢٣ و٢٢٤ (تشرين أول ـ كانون أول ١٩٨٩): ١٣ ـ ٢٣.

خوري، إلياس. **دراسات في نقد الشعر**. ط ٢. بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨١.

خير بك، كمال. **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**. ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف. ط ٢. بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦.

السياب، بدر شاكر. **ديوان**. بيروت: دار العودة، ١٩٧١.

.... **رسائل السياب**. جمع وتحقيق ماجد السامرائي. ط ٢. بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٤.

.... **كتاب السياب النثري**. جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي. فاس: منشورات مجلة الجواهر، ١٩٨٦.

شاهين، محمد. **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**. بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٢.

الشرع، علي. «قراءة في أنشودة المطر للسياب». **أبحاث اليرموك**: سلسلة الآداب واللغويات: ص ٣، ٢ (١٩٨٥): A 85- A 63.

شلش، علي. «ت. س. إليوت في المجلات الأدبية، ١٩٣٩ ـ ١٩٥٢». **فصول** ٣، ٤ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣): ص ص ٣١١ ـ ٣١٥.

عباس، إحسان. **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**. ط ٥. بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٣.

عباس، عبد الجبار. **السياب**. بغداد: دار الشؤون الثقافية، د. ت.

عبد الحي، محمد. «أنشودة المطر: بين إليوت وشيلي والتراث العربي». **المعرفة** (السورية) ١٨، ٢١٢ (تشرين الأول ١٩٧٩): ص ص ٧١ ـ ١٠٧.

عبد الصبور، صلاح. **ديوان**. بيروت: دار العودة، ١٩٨٨.

العجلوني، نايف. «التراث والمعاصرة: مثاقفة مجزية بين السياب وإليوت». **الباحث** ١٣، ٦١ (كانون الثاني ـ آذار ١٩٩٤): ص ص ٣٣ ـ ٥٠.

علي، عبد الرضا. الأسطورة في شعر السياب. ط ٢. بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٤.
فريد، ماهر شفيق. «أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث». فصول ١، ٤ (يوليو ١٩٨١)، ص ص ١٧٣ ـ ١٩٢.
لؤلؤة، عبد الواحد. الأرض اليباب: الشاعر والقصيدة. ط ٢. بغداد: مكتبة التحرير، ١٩٨٦.
.... النفخ في الرماد. بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢.
الناعوري، عيسى. أدباء من الشرق والغرب. سلسلة زدني علمًا، ٦. بيروت: عويدات، ١٩٦٦.
اليوسفي، محمد لطفي. في بنية الشعر العربي المعاصر. ط ٢. تونس: سراس، ١٩٩٢.

(ب) الإنجليزية

Deyoung, T. "A New Reading. of Badr Shaker Al- Sayyab's Hymn of the Rain". **Journal of Arabic Literature** 24, 1 (March 1993): p. p. 39- 61.
El- Hasan, Nayef Khaled. :**The Complex Poem in New Arabic Poetry**, 1950- 1985". Ph. D. dissertation, University of Pennsylvania, 1985.
Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent". in **selected Prose of T. S. Eliot**. Edited by Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
.... "Ulysses, Order, and Myth". in **Selected Prose of T. S. Eliot**. Edited by Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
.... **The Waste Land and Other Poems**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1943.
Jabra, Jabra I. "Modern Arabic Literature and the West". in **Critical Perspectives on Modern Arabic literature**. Edited by Issa J. Boullata. Washington: Three Continents Press, 1980.
Jayyusi, Salma Khadra, editor. **Modern Arabic Poetry: an Anthology**. New York: Columbia University Press, 1987.
....
Trends and Movements in modern Arabic Poetry. Leiden: E.J. Brill, 1977.
Princeton Encylopedia of Poetry and Poetics. Enl. ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.
Tobin, David Ned. **The Presence of the Past: T. S. Eliot's Victorian Inheritance**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.



سعدى يوسف:
شعرية قصيدة التفاصيل

فخرى صالح*

من الصعب على أى دارس أن يحيط بالإنتاج الشعرى الغزير الذى أنجزه سعدى يوسف خلال ما يزيد على أربعين عاما من كتابة الشعر. وتتأتى هذه الصعوبة من التحولات الكبرى فى جسد قصيدة سعدى يوسف والانحناءات الحادة فى مسار تجربته الشعرية. فهو ينتقل من الرومانسية التى نلحظ بعض تأثيراتها فى «القرصان» (١٩٥٢)[1]، و«أغنيات ليست للآخرين» (١٩٥٥)[2] إلى القصيدة الحديثة التى تعمل على المزج بين الأصوات والحدث اليومى والذكرى، وصولا إلى قصيدة التفاصيل اليومية التى شكلت بفضل شعر سعدى، وكذلك ترجماته، تياراً شعرياً واسعا فى القصيدة العربية فى الوقت الراهن. وأى مدقق فى تطور تجربة سعدى الشعرية سيلاحظ أن هذه التجربة تتضمن فى داخلها عناصر متعارضة من النبرة الشعرية الرومانسية، التى سادت قصائده الأولى، إلى استنطاق اليومى وإدخاله فى شبكة من العلاقات السردية التى تنتهى بانفتاح النص الشعرى على عالم من الاحتمالات وإمكانات التأويل. ثمة فى شعر سعدى اتجاهان بارزان إذن: الأول منهما ينتمى إلى مسرحة العلاقات الداخلية فى القصيدة [3]، والثانى ينتمى إلى تيارقصيدة التفاصيل التى تفيد من التيار الأول عنايته بتحويل أشياء الواقع الصغيرة إلى عناصر دالة تضئ مشهد العيش ومعنى التجربة الإنسانية. لكن الاتجاه الأول، الذى غلب على ما يمكن تسميته «المرحلة الجزائرية» فى تجربة سعدى يوسف، يستمد قوة تأثيره من غنى إيقاعاته وتوظيفه عناصر المشهد اليومى والذكرى وغموض التفاصيل لإنجاز نص شعرى يستخدم السرد وتشكيلاته بكثافة بارزة. أما الاتجاه الثانى، أو الانعطافة الثانية البارزة فى شعر سعدى، فتستمد أهميتها من قوة تأثيرها فى جيل السبعينيات والثمانينيات فى الشعر العربى المعاصر، ومن قدرتها على إحداث انقلاب أساسى فى تطور القصيدة العربية خلال السنوات العشرين الأخيرة.

* جامعة اليرموك، الأردن.

للتمثيل على الاتجاه الأول سأقرأ عددا من القصائد التى تطور استخدامها تشكيلات السرد وطرائق بناء مواده. ولسوف نلاحظ أن سعدى مسكون فى هذه المرحلة بمسرحة قصيدته وتطعيمها بتقنيات السرد للابتعاد بها، ما أمكن، عن شبهة الغنائية.

«الأخضر بن يوسف ومشاغله» (٤) واحدة من قصائد سعدى يوسف التى تتوسل لغة السرد وتحاول، ما أمكنها، الاستغناء بالحكاية عن توليد الاستعارات وأنواع المجاز الأخرى. ثمة دخول فى مغامرة التخلى عن العناصر التى شكلت جوهر شعرية القصيدة العربية الحديثة، والاكتفاء بالعنصر الموسيقى مضافا إليه بعض عناصر السرد والمفارقة التى تقوم عليها الكثير من قصائد سعدى يوسف، ولعل «الأخضر بن يوسف ...» هى واحدة من القصائد البارزة الممثلة لتيار فى الكتابة الشعرية يعتمد المفارقة مادة أساسية لبناء شعريته(٥).

يروى سعدى فى هذه القصيدة عن رجل يقاسم الراوى شقته وقمصانه وأحلامه والفتاة التى يحبها ويعيش معه تفاصيل حياته جميعها. وتدور القصيدة، من ثم، حول هذه الشخصية الموصوفة فى القصيدة وأحلامها فى الانطلاق نحو آفاق من الحرية غائبة وممنوعة ومغتصبة، خصوصا وأن «جواز السفر» يشكل على مدار القصيدة العنصر المحورى الذى تهوم حوله هواجس الشخصية وأفكارها:

«نبى يقاسمنى شقتى

يسكن الغرفة المستطيلة

وكل صباح يشاركنى قهوتى والحليب، وسر الليالى الطويلة

وحين يجالسنى،

وهو يبحث عن موضع الكوب فى المائدة

ـ وكانت فرنسية من زجاج ومعدن ـ

أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدة

وكانت ملابسنا فى الخزانة واحدة .

كان يلبس يوما قميصى

والبس يوما قميصه

ولكنه حين يحتد...

يرفض أن يلبس غير برنسه الصوف...

يرفضنى دفعة واحدة».

لا نعثر فى المقطع الشعرى السابق على أية استعارات، وما يصادفنا فى هذا المقطع هو عدد قليل من التشبيهات. لكن العنصر البارز فى القصيدة هو الاتكاء على السرد ووصف التفصيلات الدقيقة فى العلاقة بين الراوى والشخصية التى يروى عنها. ثمة إفراط فى إيراد التفاصيل اليومية، وهو ما سيمهد فى شعر سعدى يوسف اللاحق لما أسميته من قبل «قصيدة التفاصيل اليومية»، ويجعل شعر سعدى يقترب أكثر وأكثر من شعراء قصيدة النثر الجدد. ولا يعنى هذا الكلام أن قصيدة النثر الجديدة لا تعتمد الاستعارة أو أنواع المجازات الأخرى، لكن الاتكاء على السرد وعناصره البنيوية واستخدام المفارقة التى تعد عنصراً أساسيا فى بناء الأنواع السردية، من رواية ومسرح وقصة قصيرة وسينما، يجعل شعر سعدى شديد القرب من تجربة قصيدة النثر خلال العشرين عاما الأخيرة.

وإذا عدنا إلى القصيدة نفسها فسنجد أن القصيدة كلها قائمة على مفارقة بارزة: إن الشخصية المروى عنها ملتصقة بالراوى، هى جزء منه أو بالأحرى قرينه الذى يمثل ضميره الصاحى المعذب. وما يستطيع القارئ أن يحسه، منذ السطور الأولى للقصيدة، هو أن الراوى يجرد من نفسه شخصا يروى له على طريقة الشاعر العربى القديم. لكن انفصال الشخصية عن الراوى تجعل الحكاية كلها مجرد مفارقة تكشف عن العالم الداخلى للراوى، وتجعل القرين موجها لأحلام الراوى وكاشفا عذاباته، وتوقه إلى الحرية، والانعتاق من أسر الوضع الكابوسى الذى يمثله الحرس الملكى على الحدود المغربية ـ الجزائرية. يعزز حضور المفارقة معرفة القارئ بجوهرها فى الوقت الذى يبدو فيه الراوى غارقا فى وهم وجود شخصية أخرى يروى عنها. بهذا المعنى يمكن إدراج هذا النوع من المفارقات فى ما يسمى «المفارقة

الدرامية»، وهو نوع من المفارقات يكثر استخدامه فى المسرح والأنواع المنحدرة منه، من أعمال درامية تليفزيونية وغيرها. ويشكل استخدام هذا النوع من المفارقات اقترابا بعمل سعدى يوسف الشعرى من لغة المسرح التى يحاول على الدوام أن يقترب منها سواء فى كتابته عدداً من المسرحيات الشعرية(٦) أو فى قصائد كثيرة حاول فيها الاقتراب من روح المسرح.

قصيدة «الأعداء»(٧) التى تعد واحدة من قصائد سعدى الكبرى، رغم عدم التفات النقد العربى إليها واكتفائه بعدد قليل من قصائد سعدى الأخرى للتدليل على شاعرية سعدى وأهميته فى تطور القصيدة العربية المعاصرة بعد جيل الرواد، تتشكل فى ثلاث حركات (الطفولة، التمرد، أيام ١٩٦٣) . وتستخدم القصيدة تفاصيل هذه الحركات، التى تتواتر واحدة بعد الأخرى، للوصول إلى الضربة النهائية فى هذا النص الشعرى المركب. ويمكن القول إن سعدى يوسف يطور فى قصيدته هذه رمزية الدم التى توحد مستويات النص المتعددة فى مقابل رمز الخنزير الوحشى الفاتك الذى يحيل فى مستوى من مستوياته إلى الخنزير البرى قاتل تموز.

يطور القسم الأول من القصيدة حشدا من التفاصيل المنسوجة من ذكرى الطفولة التى تتعانق فى النهاية مع رائحة الخنزير الوحشى. وتتراكب فى هذا المشهد الذى تعرضه القصيدة صورة الأطفال المندفعين إلى الشاطئ البحرى بحثا عن أخشاب تلقيها سفن عابرة، وصورة الخنزير الوحشى الذى تعلن عنه رائحته قبل ظهوره، وصورة النوارس المنقضة على بقايا ما تلقيه السفن العابرة، وصورة الدم الذى يسيل مع بول الأطفال المصابين بالبلهارزيا، وصورة العلب والأخشاب الطافية فوق الماء. ويمثل التكديس المتواصل لهذه الصور نوعا من بناء رسالة القصيدة من خلال تقديم مشهد التفاصيل المتدافعة تفصيلا وراء تفصيل عبر عين الراوى الذى يستعيد طفولته وطفولة أقرانه القاسية. ونلحظ هنا فى الحركة الأولى، من حركات القصيدة الثلاث، أن ضمير الجماعة (نحن) هو الصيغة التى يستخدمها الراوى لنقل مشهد الأطفال المندفعين باتجاه البحر بحثا عما تلقيه السفن الغريبة العابرة:

«فى ورد الهيل، وفى البردى، وفى التمر المتساقط، نمضى». (ص: ١٢٥) .

ولاستخدام ضمير الجماعة فى هذه الحركة، والحركة التالية، دلالة سنتبينها بعد قليل، خصوصا أن الحكاية التى ترويها هاتان الحركتان هى حكاية الجماعة الباحثة عن قوت يومها فى البحر، بخيراته المدفونة فى باطنه أو الملقاة إليه من السفن الغريبة، فى مواجهة رموز الموت والفتك التى تحضر بصورة مهددة وطاغية فى هذه القصيدة المذهلة فى إيقاعها اللاهث الذى يعكس الخوف من التهديد بالموت والفناء، عبر رمزية الدم والخنزير الوحشى الذى يبدو صورة مفسرة لرمزية الدم التى تتبنى مقطعا مقطعا فى القصيدة. هناك إذن حضور طاغ لرموز الفتك والموت (الخنزير الوحشى، ورائحته التى ستعلق بالأثواب، وبنادق الأهل اليدويات الصنع، والبلهارزيا، وبول الأطفال الأحمر، والرأس المحترق الشعر) . ومن هذه الرموز التى يرصفها الشاعر فى قصيدته تتشكل الطبقة الأولى من معنى النص. ثمة تهديد يلوح فى الأفق يقوم هذا النص الشعرى، الذى يفيد من تقنيات السرد بوضوح لافت، ببنائه من خلال التأشير رمزيا إلى قرب حدوثه:

«الخنزير الوحشى يخشخش فى الصدر المبتل.

وبقعة ماء تحمر...

نبول دما،

نضحك.

والخنزير الوحشى يخشخش فى البردى .

أنادى الشاطئ :

خالة ، يا خالة، ياخالة...

أين بنادق أهلينا اليدويات الصنع ؟».

وفى هذا السياق من التهديد بالموت والفناء تحضر تفاصيل الحياة اليومية (التمر المتساقط، السعف الأخضر، الخبز العالق تحت الأظفار، ورائحة الخبز التى تفوح فى جنبات المكان) للتغلب على الخوف الكامن من هذا الموت الذى يعلن عنه حضور الدم الذى يصبغ صفحة الماء ويحولها إلى ما يشبه الجسد الصلب الأحمر الذى يفصل البردى عن

أقدام الأطفال. إن تنمية صورة الدم عبر سلسلة من الرموز المباشرة والأسطورية هى محاولة لتأدية المعنى بشكل موارب. وقد ذكرنا سابقا صورة بول المصابين بالبلهارزيا الذى يصبغ صفحة الماء بلون أحمر، وكذلك صورة الخنزير الوحشى الذى يخشخش فى الصدر، وصورة الخنزير الوحشى الذى يهدد بالفتك:

«والخنزير الوحشى يعوم على غيم أخضر،

تبدو قطعة ماء أحمر

بين البردى وأقدام الأطفال» .

ويقوم الشاعر بتنمية صورة الخنزير الوحشى ليصبح أكثر فتكا وتهديداً عندما يندفع الخنزير ليطارد قرص الشمس الذى تنعكس صورته فى الماء:

«الخنزير الوحشى يغادر مكمنه فى الغيم الأخضر

يتبع قرص الشمس الدائخ تحت الماء» .

وبإمكاننا أن نفهم من هذا المقطع أن الراوى يقوم فى الصورة الاستعارية التى يرسمها لقرص الشمس الدائخ تحت الماء بردّ صفة الرأس البشرى الدائخ، تحت تأثير التعب والجوع، إلى قرص الشمس الذى يصب شواظه على رأس من يتكلم فى القصيدة. وتنتهى هذه الحركة بصورة الخنزير الوحشى الذى يخوض فى الماء المصطبغ باللون الأحمر وبصوت استغاثة الراوى بالخالة:

الخنزير الوحشى يراوغ تحت الماء

(خالة، يا خالة، يا خالة).

تصور هذه الحركة، إذن، مشهد الصراع المحتدم بين الرغبة العارمة فى العيش وتهديد الموت الحاضر على الدوام من خلال الإيحاء بصورة المرض أو صورة الفتك والتدمير التى يمثلها الخنزير الوحشى الذى يريد افتراس قرص الشمس. وتبدو تفاصيل المعيش اليومى ذائبة فى مشهد التهديد المتواصل تعبيراً عن انتصار رموز الموت والدمار والفتك فى هذه الحركة التى تشكل المشهد الأول من حكاية العيش البشرى الرمزية.

الحركة الثانية فى القصيدة تتقدم قليلا فى الزمن وتستبدل سلوى الورق ومنّ الكلمات بالخبز فى الحركة السابقة، كما يبرز فى هذه الحركة اسم «عبد الحسن بن مبارك» قائدا للجمع المتقدم نحو الشاطئ حاملا معه سلوى الورق ومنّ الكلمات. لكن الراوى فى هذا القسم من القصيدة يظل يحكى باسم الجماعة ويتساءل باسمها:

«طائرة تسقط سلوى من ورق

منّا من كلمات لا نفقهها

نتخاطفها مسرورين ومرتجفين».

إن القصيدة توحد بين رموز الفتك والموت باستخدام أداة التشبيه هذه المرة حيث توصف الطائرة بأنها «خنزير أسود» وأنها «الكوسج» [٨]. ثمة فى هذا الموضع من القصيدة استحضار لثلاثة من رموز الفتك والدم والموت: الخنزير الوحشى الأسود الذى حضر فى الحركة الأولى، وطائرة تمرق فوق الماء مسقطة ورقا وكلمات لا طعاما يشبع الجائعين المندفعين نحو الشاطئ، والسمكة المنشارية المفترسة التى تهدد بالموت. وكما يصطبغ الماء فى الحركة السابقة بلون الدم الأحمر يتكرر المشهد نفسه، لكن اللون الأحمر يحمل فى بعده الرمزى وعدا بالنهش هذه المرة. فالإشارة إلى السمك المشتهى ذات طبيعة مزدوجة: الأكل، لكن من يأكل من؟

تقوم هذه الحركة على إشارة مزدوجة يتبادل فيها البشر والسمك الأدوار ويختلط الآكل بالمأكول، وتتقدم رموز الدم والفتك الثلاثة لتحتل مقدمة المشهد فى القصيدة:

«كانت أجساد السمك البالغ ناعمة فوق حراشفنا.

عبد الحسن بن مبارك يصرخ :

ك.و.س.ج.

ك.و.س.ج.

كوسجُ

كوسجٌ . . .

كان الذنب الأسود مرتفعا كالبلطة فوق الماء،

وطائرة كالخنزير الوحشي

وكالكوسج

تمرق فوق الماء».

إن فعل الافتراس والنهش والانتهاش والدم الذي يسيل فيلون صفحة الماء، يصبح محور هذه الحركة. ولقد لاحظنا في الحركة السابقة أن الشاعر يقوم بتهيئة الجو لتنمية الأحداث في هذا الاتجاه مستخدما تقنيات سردية مثل التنبؤ وتهيئة القارئ مسبقا لتقبل حدث بعينه:

«كان الذنب الأسود كالبلطة مائلة فوق الماء،

ويصرخ عبد الحسن بن مبارك منتهش اللحم...

الماء الأحمر يحمر ويحمر،

وعبد الحسن بن مبارك يهبط نحو الأشنات،

وكان الكوسج مندفعا نحو الماء الأبيض...

طائرة تمرق فوق ع.ر.ا.ق نجهله.....».

يفضي السطر الأخير من المقطع السابق إلى حركة ثالثة يتغير فيها المتكلم بضمير الجماعة ليصبح متكلما فردا يصف أحواله في السجن. ثمة انتقال من عالم الجماعة التي تخوض في الماء بحثا عما تسد به رمقها من خبز وحرية، في الحركتين السابقتين، إلى عالم الذات الفردية التي تقبع بعيدا خلف القضبان وتفكر بحال الفتيان الفقراء المغلولين اثنين اثنين وحال الشرطي المريض الغريب، مثله مثل السجين. إن القصيدة تقوم بنقل الخنزير الوحشي، الذي يشكل في الحركة السابقة وجودا ماديا مهددا، إلى محور الرمز لتكتمل دائرية الفكرة والمعنى وتتوحد مستويات الرمز في النص الشعري:

«ظل الفتيان يغنون إلى أن صرخ الخنزير الوحشي،

الخنزير الوحشي يخشخش عبر القضبان،

الخنزير الوحشي له نابان من الفولاذ».

تتوحد القصيدة، كما لاحظنا، على مستوى الرمز الذي يتطور من حركة إلى أخرى لكي تذوب رموز الفتك والموت في الحركة الأخيرة (التي يضيف إليها الشاعر في هذه الحركة ناقلة البترول) وتندغم في الخنزير الوحشي الذي يخشخش عبر القضبان.

ويمكن لنا أن نضم هذه القصيدة (التي لم يتناولها النقاد بالدرس كثيرا على حد علمي) إلى نصوص سعدي يوسف الكبرى التي تلحم مستويات متعددة من الكتابة الشعرية والسردية وتقنيات العرض المسرحي والسينمائي ومزج الأشكال للوصول إلى نص مشع بالدلالات وغني بالإمكانات. ولقد لاحظنا التوتر الداخلي العالي في هذا النص، والتماسك الواضح حول البؤرة الرمزية التي أسسها ودار حولها منذ سطوره الأولى. إن أسطورة الخنزير البري الداخلة في نسيج هذا النص يعاد تشكيلها على ضوء التجربة الفردية والجماعية الراهنة، وبدلا من أن تضاف البنية الأسطورية إلى جسد القصيدة، كما رأينا في شعر عدد من الرواد وعلى رأسهم بدر شاكر السياب، فإنها تنبثق من الراهن، من التجربة المعيشة في عملية واضحة من تخليق الأسطورة وإعادة موضعتها في إطار التجربة والتاريخ. وليست هذه هي الفضيلة الوحيدة التي يكتسبها نص سعدي، فهناك خصيصة أخرى اكتسبها شعره في مجموعات شعرية تالية، وتتمثل هذه الخصيصة في الاختزال وتبسيط القول والتخفف من الاستعارات والتعبيرات البلاغية السائدة لكتابة نص يتحقق فيه معنى الاقتباس من جورج سيفيرس الذي صدّر به مجموعته (نهايات الشمالي الأفريقي) [(٩)]، وهذه طريقة سوف يطورها سعدي في قصائده فيما بعد؛ حيث يتوتر النص حول بؤرة مركزية تنبثق منها الدلالات ويشع منها المعنى. لكن إنتاج سعدي الغزير يمنع القارئ من أن يلحظ هذه الخصيصة بصورة كبيرة من الوضوح.

أما الاتجاه الثاني في شعر سعدي يوسف فيمكن التمثيل عليه بعدد كبير من قصائده التي نشرها خلال فترة أواخر السبعينيات والثمانينيات وتركت أثرا واضحا على ما يطلق عليه اصطلاحا قصيدة السبعينيات أو «قصيدة التفاصيل»[(١٠)]. ويعتمد سعدي في عدد كبير من قصائده

تلك أسلوب صدم وعى القارئ بضربة صغيرة تشدد على معنى الرسالة، أو تضيف ملمحاً صغيراً يغير المشهد والمعنى، أو تنتهى إلى مفارقة مؤلمة من إضافة تفصيل صغير إلى القصيدة التى تقترب فى شكل تأثيرها من اللوحة، حيث يكون الاختزال والتكثيف واستخدام التفاصيل، لتؤدى وظيفة محددة فى النص. وهذه هى السمات المحددة لقصيدة النثر الذى كان لشعر سعدى تأثير واضح على شعر الكثيرين من كتابها. لنأخذ على سبيل المثال واحدة من القصائد التى يسميها سعدى «لمسات يومية» فى مجموعته الشعرية (مريم تأتى)[11] ونرى كيف يعمل على بناء اللحظة الشعرية فى ذلك النموذج من قصائده. فى قصيدة «غرفة» (ص: ١٧٤) سرد لموجودات المكان وذكر لحدوث مرور الطائرة، ثم تنتهى القصيدة بتوتر مشهدى لهذا الذى يجيء الإخبار عنه بصورة موازية:

«ليس فيها سوى مكتبة

وسرير

وملصق.

جاءت الطائرة

حملت فى الهواء السرير

والكتاب الأخير

وخطت بصاروخها بعض ملصق».

وإذا كانت القصيدة تخلو، إلى حد ما، من ثراء الخيال، وتجعل من مفارقة المشهد بؤرة عملها، فإن الرغبة فى التكثيف والاختزال وكتابة قصيدة عارية من الاستعارات، التى يتوالد بعضها من بعض فى القصيدة العربية المعاصرة، هى التى تحكم عمل سعدى يوسف الشعرى فى مجموعاته الشعرية العديدة بدءا من (يوميات الجنوب، يوميات الجنون) وانتهاء بـ (الوحيد يستيقظ).

فى قصيدة «نشور» (ص: ٢٨١) ثمة استفادة واضحة من ريتسوس فى تشكيل القصيدة وصدم وعى القارئ واستخدام الغريب والعجيب للتشديد على معنى العودة المتكررة وانتصار الحياة على الموت:

«الداخل الميت من ظمأ

فى المستشفى المظلم

دفنوه سريعا

ومضوا مرتبكين

وهاهو يفتح عينيه الذابلتين

يفتح عينيه الواسعتين

ويحفر

يحفر فى الأرض عميقا».

إن الصورة فى هذه القصيدة ذات جذور تموزية تنتمى إلى أساطير الخصب التى تجعل الموت وجها آخر من وجوه الحياة، بل ولادة جديدة وغوصاً على الحياة فى الأعماق. لكن الشئ اللافت فى هذه القصيدة، وقصائد أخرى كثيرة فى (يوميات الجنوب، يوميات الجنون) و (مريم تأتى) و (خذ وردة الثلج خذ القيروانية) و (جنة المنسيات) و (الوحيد يستيقظ)، هو استخدام تلك التقنية الريتسوسية التى تعمل على كسر مجرى الأشياء الطبيعى، ومزاوجة الأسطورى باليومى، وإيقاظ دهشة القارئ فى محاولة من الشعر تنبيه القارئ إلى الغنى المدهش الذى تنطوى عليه الأشياء العادية ومفردات الرؤية المتكررة[12].

فى قصيدة أخرى من مجموعة (خذ وردة الثلج خذ القيروانية)[13] بعنوان «تمرد» تصف أنا المتكلم مشهداً صباحيا لمجموعة من الفتيات العاملات فى المكاتب ثم ينتهى المشهد بأن تقفز الفتيات عبر زجاج المكاتب فى الطوابق العالية. إن أسلوب الضربة المفاجئة والاختزال المكثف للمشهد دون تعليق أو توضيح لحيثيات الواقعة هو ما نصادفه فى القصيدة. العالم يستيقظ فيما تشيع القصيدة إحساسا بصباح ربيعى أخضر، كل ما فيه يبشر بنعمة الاستيقاظ ثانية من موت مؤقت. لكن السطور الثلاثة الأخيرة تفاجئ القارئ بعكس ما توقعه وحدس به. ثمة مفارقة فى تصرف الفتيات اللواتى يقفزن منتحرات (؟) وعدم انسجامه مع التمهيد الذى افتتحت به القصيدة مشهدها الصباحى. لكن هذه الخاتمة المتناقضة مع صور الترحيب بالصباح والحياة المتجددة

متوقعة على خلفية البناء الفانتازى الذى نوّهنا به من قبل فى شعر سعدى يوسف الأخير. كما أن وصف الفتيات بأنهن ملولات فى السطر الثانى من القصيدة هو بمثابة تنبيه بأن ما يشهده القارئ من إقبال شديد على الحياة ليس سوى قناع كاذب تختبئ خلفه المشاعر الفعلية. فالملل والإحساس باللاجدوى هو الشعور الذى يغلف المشهد؛ ولذلك لابد أن تنتهى الحكاية بالانتحار أو بحدث ما يدل على الانعتاق من أثقال الحياة اليومية الضاغطة :

«من زجاج المكاتب

تستكشف الفتيات الملولات عشاقهن .

الضحى نافر

والمياه اختلت بالمدينة

والشجر النائم استيقظ الآن

تأتى الضواحى

بأفراسها...

اللوز أخضر

والباص أخضر

والنسمات الخفيفة خضراء...

......

......

......

فى لحظة

تقفز الفتيات الملولات

عبر زجاج المكاتب». (ص ص: ٣٠٧ ـ ٣٠٨)

سأضرب مثالا آخر على هذا الاتجاه فى كتابة سعدى يوسف الشعرية من مجموعته (جنة المنسيات)[١٤] التى تواصل استثمار قصيدة التفاصيل، وتعتصر المشاهد اليومية باحثة عن المدهش فى العادى والغريب، فيما يبدو مستغرقا فى انسجامه مع مشهد الحياة اليومية الساكنة. ويختزل العنوان (جنة المنسيات) رسالة المجموعة وغايتها. إن الشاعر يعيد استنطاق ما هو منسى ومهمل، ما يقبع فى عاديته لا تلمحه العين ولا تلتفت إليه الأنظار. ولعل سعدى يوسف أن يكون بحق، سواء من خلال ترجمة ريتسوس أو من خلال تأثيره غير المباشر على عدد من شعراء جيل السبعينيات فى الوطن العربى، قد جعل لتيار قصيدة التفاصيل اليومية حضوراً كبيراً خلال العقدين الأخيرين من الزمن[١٥].

فى قصيدة «نباتات منزلية» (ص: ٣٦١) يصف المتكلم فى القصيدة نباتات الغرفة وأوضاعها، ثم ينهى قصيدته بتعليق أخير يكشف دلالة القصيدة ويحيل التفاصيل الصغيرة فى النص إلى مجرد متكأ للوصول إلى رسالة القصيدة وحكمتها الصغيرة. إن أسلوب الضربة المفاجئة لايزال هو المهيمن فى قصائد هذه المجموعة. ترسم القصيدة مشهداً صامتا للنباتات المنزلية، ولكنها تضفى على النباتات نوعا من الأنسنة التى تهيئ القارئ لتقبل الطبيعة الرمزية للمشهد كله، وإدراك المعنى الضمنى الذى تنطوى عليه القصيدة من هجاء الانتهازيين والمتسلقين والتنبؤ بوجود سقف محدود لأحلامهم وطموحاتهم:

«لم يكن الجيرانيوم

قد أزهر بعد...

وأوراق المطاط

تتدفأ فى زاوية قرب المدفأة

القزم اليابانى، الفلفل، مزهو بحرارته

والنبت المتدلى كاد يلامس أرض الغرفة

......

......

......

أما النبت المتسلق

هذا المتصاعد، ملهوفًا، حتى الرف

فماذا يفعل

والرف يظل الرف؟

وإلى أين سيمضي

حتى لو بلغ السقف؟».

ولو واصلنا ضرب الأمثلة من مجموعات سعدي الأخيرة فسوف نقع على التقنيات ذاتها، والمشاهد اليومية المستخدمة للكشف عن معنى الحياة والوجود، والكشف عن تظاهرات العيش من خلال استخدام أسلوب المفارقة، وتوليد المعنى من نقيضه، في لعبة متصلة من إلقاء الضوء الكاشف على أشياء الحياة اليومية وتفاصيلها الدقيقة التي لا يلقي إليها الإنسان العادي بالاً. ولسوف نلحظ في إنتاج سعدي يوسف الشعري الغزير كيف يتطور هذا الشعر باتجاه التخفف من بلاغة القصيدة العربية الحديثة، واعتمادها المتزايد على مراكمة الصور طبقة فوق طبقة فوق طبقة، وعلى الاستعارة بوصفها المحدد الفعلي، وربما الوحيد، لشعرية النص، ليلجأ في الكثير من قصائده إلى كتابة شعرية عارية إلى حد بعيد من هذه الوسائل البلاغية، ويكتفي بشعرية المفارقة وتوتر المشهد مستفيدا في شعره من تقنيات السرد وبلاغته، ومتأثراً في الوقت نفسه بما نقله إلى العربية من شعر والت ويتمان وقسطنطين كافافيس ويانيس ريتسوس وآخرين من شعراء العالم الكبار.

هوامش:

١ ـ انظر القصائد المنشورة تحت هذا العنوان في: سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول ١٩٥٢ ـ ١٩٧٧، الطبعة الرابعة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٥، ص: ٦٢٤.

٢ ـ انظر أيضاً هذه القصائد في المصدر السابق، المجلد الأول، ص: ٥٨٦.

٣ ـ يشير محمد لطفي اليوسفي في قراءته قصيدة «أوراق من ملف المهدي بن بركة» إلى هذه الظاهرة البارزة، مسرحة العلاقات الداخلية في القصيدة، في شعر سعدي يوسف خصوصا في مجموعتيه (الأخضر بن يوسف ومشاغله) و (تحت جدارية فائق حسن)، وهو يبني قراءته لتلك القصيدة المركزية في عمل سعدي على ما تتضمنه من إلحاح على مسرحة العلاقات واعتماد المشاهد كوحدات أساسية تبنى منها القصيدة. انظر: محمد لطفي اليوسفي، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، دار سراس للنشر، تونس، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص ص: ٥٣ ـ ٧٠.

والواقع أن ما تلتفت إليه قراءة لطفي اليوسفي يمثل جوهر عمل سعدي يوسف الشعري في ما تلا هاتين المجموعتين وصولا إلى استخدام تقنيات السرد وفضاءاته.

٤ ـ سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، ص: ١٥٦.

٥ ـ يقترب شعر سعدي يوسف كثيراً من تيار قصيدة النثر التي يكتبها الجيل الثاني والثالث في حركة الحداثة الشعرية العربية. ويمكن أن نلحظ التوافق الكبير بين سعدي وهذا الجيل في اعتماد شعرية القصيدة على المفارقة بصورة أساسية. ومن يقرأ شعر عباس بيضون ونوري الجراح ووليد خازندار، وأمجد ناصر وزكريا محمد وعدداً آخر من كتاب قصيدة النثر سيلحظ اعتماد القصيدة على المفارقة أولا وعلى استخدام عناصر السرد في بناء القصيدة ثانيا.

٦ ـ كتب سعدي يوسف عددا من المسرحيات الشعرية: حكاية في فصل واحد، **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول (ص: ٢١٩)، حانة الطرق الأربعة (المجلد الأول (ص: ٢٢٩)، الطريق إلى سمرقند، المجلد الأول (ص: ٢٥٠)، عندما في الأعالي، المجلد الثالث (ص: ٥).

٧ ـ من يعرف الوردة، المجلد الثاني من **الأعمال الشعرية**، ص: ١٢٣.

٨ ـ الكوسج: هو سمكة بحرية كبيرة لها هيكل غضروفي يمتاز بمقدم طويل مفلطح كالنصل، على جانبيه أسنان منشارية، وهي من السمك المفترس.

٩ ـ يقول سيفيريس في هذا التصدير:

«لا أريد أكثر من أن أتحدث بسماحة

وأن أمنح هذا المجد.

فلقد أثقلنا أغنيتنا بالكثير من الموسيقى

حتى بدأت تغرق تدريجا...

ووشينا فننا بالكثير

حتى ذهب الذهب بقسماته.

إن الوقت قد حان

لنقول كلماتنا القليلة.

فغدا تنشر الروح الشراع! (سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، ص: ١٨٩).

١٠ ـ درست في مقالة سابقة تأثير ترجمة سعدي يوسف مختارات من شعر الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس على شعر سعدي نفسه وشعر عدد من شعراء جيل السبعينيات. انظر: **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي**

المعاصر، تحرير: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص ص: ١٤٣ ـ ١٦٠.

١١ ـ الأعمال الشعرية، المجلد الثانى، ص: ٢٧١.

١٢ ـ للتعرف على التأثير الكبير الذى مارسه شعر ريتسوس، خصوصا قصائده القصيرة، على شعر سعدى الأخير، انظر الدراسة التى كتبناها: «يانيس ريتسوس فى الشعر العربى المعاصر: ولادة قصيدة التفاصيل اليومية»، المؤثرات الأجنبية فى الشعر العربى المعاصر، مصدر سابق، ص: ١٤٣.

١٣ ـ المجلد الثانى، ص: ٢٩٣.

١٤ ـ المجلد الثالث، ص: ٣١٩.

١٥ ـ ليس سعدى يوسف بالتأكيد الشاعر العربى الأول الذى انتبه إلى أهمية التفاصيل اليومية وضرورة الالتفات إلى شعرية التفاصيل والأشياء والمشاهد اليومية، فشعر صلاح عبد الصبور يحفل بهذه المشاهد والتفصيلات الصغيرة. لكن سياق تأثير سعدى ينبع أولا من ترجمته شعر ريتسوس ووالت ويتمان وعدداً آخر من الشعراء الذين ينتمون إلى لغات وبلدان مختلفة، حيث استطاع تقديم مشهد واسع للاتجاهات الشعرية المختلفة فى العالم. وقد أثر ذلك على عدد من شعراء السبعينيات سواء من خلال الترجمات أو عبر قراءة شعر سعدى نفسه الذى وقع تحت تأثير ترجماته بصورة أو بأخرى.



الشعر الصوفى المعاصر
نموذجا الإمام أبو العزائم وأحمد الشهاوى

يوسف زيدان*

يعد الشعر الصوفى أقل ألوان الأدب العربى حظا فى اهتمام المعاصرين، فلم ينشر من دواوين هذا الشعر - على كثرتها - إلا عدد ضئيل لايزيد على عدد أصابع يدين، ولا توجد حوله من الدراسات الجادة إلا أقل القليل، مما لايزيد فى عدده على أصابع يد واحدة.

وكان تيار التصوف قد ابتدأ فى وقت مبكر من تاريخ الإسلام، لكنه استعلن فى القرن الثالث الهجرى، وهو القرن الذى ظهر فيه الشعر الصوفى؛ بوصفه أحد الأشكال التعبيرية الثلاثة لدى المتصوفة (النثر الفنى - القصص الرمزى - الشعر الصوفى)، وهى أشكال ذات خصائص معينة [1]، ظلت تتطور طيلة القرون الماضية مع تنوع التجارب الصوفية وتعدد الأطر الثقافية لدى كل متصوف.

* باحث مصرى، متخصص فى الفلسفة.

وفى القرن العشرين، تنوعت تجليات الشعر الصوفى عبر مجموعة أصوات يمكن أن نجمعها - على تمايزها - فى دائرتين. الدائرة الأولى تضم رجال التصوف الذين خاضوا غمار الطريق الصوفى وقطعوا مراحله، ثم عبروا عن ذلك شعراً، كما عبر من قبلهم الأولياء؛ فمن هؤلاء نجد الإمام محمد ماضى أبا العزائم والشيخ إبراهيم حلمى القادرى [2]، وغيرهما.. والدائرة الأخرى تضم أولئك الشعراء الذين انجذبوا، لأغراض فنية، إلى التراث الصوفى وإلى الرؤية الصوفية الرحبة، فصاغوا ذلك فى شعر يحمل روح التصوف ومذاقه؛ ومن هؤلاء نجد محمد أبا دومة وأحمد الشهاوى، وغيرهما. ومن البدهى أن ضم الصوت الشعرى الواحد من هؤلاء المذكورين، داخل دائرة من هاتين، لا يلغى تميز هذا الصوت وتفرده.

ولسوف نتوقف، عبر الصفحات التالية عند نموذجين من نماذج الشعر الصوفى المعاصر، روعى فى اختيارهما أن

يكونا على درجة كبيرة من التباعد، حتى يمكن على ضوئهما رؤية مساحة أكبر من ساحة الشعر الصوفى المعاصر. فالأول (الإمام أبو العزائم) شيخ صوفى صاحب طريقة عامرة بالأتباع، والآخر (أحمد الشهاوى) شاب مبدع صاحب منظورخاص للأشياء. فالأول عاش وكتب أشعاره الصوفية فى الثلث الأول من هذا القرن، والآخر لا يزال يكتب أشعاره فى الربع الأخير من القرن العشرين، أما ما يجمع بينهما، فهو، فقط: الشعر الصوفى.

أولاً: الإمام أبو العزائم

هو الصوفى الثائر، السيد محمد ماضى الحسنى الحسينى، المكنى بأبى العزائم، المعروف بلقب الإمام. ولد سنة ١٢٨٦ هجرية (= ١٨٦٩ ميلادية) وبدأ نشاطه الدينى، والسياسى، مع بدايات القرن العشرين، بعدما أتم دراسته الأزهرية، وصار أستاذاً للشريعة.. وفى سنة ١٣٣٣ هجرية (= ١٩١٥ ميلادية) أقصاه الحاكم الإنجليزى من وظيفته، كأستاذ للشريعة بكلية «غوردون» بالخرطوم، وحدد إقامته، عقابا على معارضته الوجود البريطانى فى مصر والسودان.

ولعب الإمام دوراً بارزاً فى أحداث ثورة ١٩١٩، وتحولت داره بالقاهرة إلى خلية دؤوب للعمل السياسى، وكان يطبع المنشورات المناوئة للاحتلال، فاعتقله الإنجليز مرات عدة.. وكانوا يفرجون عنه خوفاً من غليان غضب أتباعه الذين كانوا يبرقون فى كل مرة للمندوب السامى البريطانى يتوعدونه، إن لم يفرج عن شيخهم وإمام طريقتهم، التى عرفت «بالطريقة العزمية»، ولا تزال تحمل هذا الاسم إلى اليوم، ولها ألوف الأتباع بمصر.

وابتداء من سنة ١٩٢٤، دخل الإمام فى صراع سياسى جديد، وكان صراعه هذه المرة مع الملك فؤاد. ففى هذه السنة ألغى كمال أتاتورك الخلافة الإسلامية، وبدأ فى تحويل تركيا إلى دولة علمانية، فتعالت صيحات الأئمة فى شتى أرجاء العالم الاسلامى لإحياء الخلافة - على أسس سليمة هذه المرة - وكان الإمام من المطالبين بذلك، وكان الملك فؤاد يطلبها لنفسه. فاعترض الإمام على ذلك، واستند فى اعتراضه إلى أن مصر واقعة تحت الاحتلال، فكيف يكون ملكها خليفة للمسلمين وهو لا يملك أمر بلاده. ودعا الملك فؤاد لتأليف لجنة لمبايعته خليفة، فلما اجتمعت اللجنة برئاسة الشيخ الظواهرى (هو شيخ الجامع الأزهر) وأعلنت المبايعة، واجهها الإمام بأبيات اشتهرت كثيراً آنذاك، يقول مطلعها:

أظْلَمَ الكَوْنُ بالضَّلال احْفظنى
أفْسَدَ الطَّامعون كل مكانِ (٣)

ولم يكتف الإمام بالقول، إنما أسس لجنة (شعبية) للخلافة الإسلامية، تناوئ اللجنة (الرسمية) التى يرعاها الملك، وسافرت اللجنتان إلى المؤتمر الذى انعقد بمكة سنة ١٩٢٦، للمطالبة بعودة الخلافة. ومما يجدر ذكره، هنا، أن الطريقة العزمية لاتزال - حتى اليوم - تنادى بعودة الخلافة، وبأن الإسلام وطن (٤).

وظل الإمام يدعم الثورة فى مصر والأقطار العربية، فساند ثورة عبد الكريم الخطابى بمراكش، مثلما ساند ثورة طلعت حرب الاقتصادية فى مصر، وكان طلعت حرب من خُلص أصحاب الإمام.

وفى سنة ١٣٥٦ هجرية (١٩٣٧ ميلادية) توفى الإمام، أو انتقل - بعبارة صوفية - إلى الحياة البرزخية، بعدما ترك العشرات من الكتب، (٥) والمئات من المقالات، (٦) وآلاف القصائد الصوفية (٧). فقد كان الإمام يتكلم بالشعر.

ثانيا: أحمد الشهاوى

أفصح الشاعر أحمد الشهاوى عن نفسه للمرة الأولى، حين أصدر ديوانه الأول (ركعتان للعشق) سنة ١٩٨٨ - وكان فى الثامنة والعشرين من عمره - فلفت الأنظار إليه بشدة؛ باعتباره شاعراً تنطلق رؤاه من زاوية صوفية يتكئ فيها على الموروث الصوفى ابتداءً، ثم يحلّق فى سمائه الخاصة بأجنحة اللفظ المرهف.

وتوقف النقاد عند ركعتى العشق، واتفقوا على أن الشهاوى يمثل - آنذاك - شجرةً طالعةً فى أرض الشعر، سرعان ما ستتدلى منها الثمار، وقد تدلت بالفعل.

ولاحظ الكل أن عنوان ديوان الشهاوى الأول مرتبط بقولة الحلاج (أبو المغيث الحسين بن منصور، المقتول ببغداد

سنة ٣٠٩ هجرية) الشهيرة: «ركعتان في العشق، لا يجوز وضوؤهما إلا بالدم..» لكنهم، ربما، لم يلحظوا السياق الخاص بقولة الحلاج مقارنة بعنوان ديوان الشهاوى. فإذا كانت عبارة الحلاج قد قيلت في يومه الأخير، حين قطعوا يديه - وهو مصلوب - تمهيداً لذبحه في اليوم التالي؛ فإن عنوان الشهاوى جاء في يومه الأول، وفي مفتتح دخوله أرضَ الشعر.. تلك الأرض التي دخلها الشهاوى وهو يحمل كفنَ الحلاج، أو - بالأحرى - رماده.

وتوالت إبداعات الشهاوى الشعرية والنثرية، بعد تجربة مع المرض جعلته يواجه واقعة فنائه الخاص، وبعد حرب الخليج التي واجهته - آنذاك - بواقعة فناء العالم.. وكان الشاعر قد اهتدى لصيغة لإبداعاته، هي ترنيمة (الأحاديث) فصدر السفر - الديوان - الأول من أحاديث الشهاوى سنة ١٩٩١، وصدر السفر الثاني منها سنة ١٩٩٣. وما بين السفرين، كانت له وقفات نثرية أخاذة، تخلقت من أحزانه الشفيفة الرهيفة الساهية؛ هي تلك التنويمات الجمالية التي ضمها: كتاب العشق.

والشعر، كما وصفه الشهاوى الذى كان في ابتداء أمره مريداً في إحدى الطرق الشاذلية: «معادل للموت، وصوت الوقت الذى أحياه، ومصير واسع للكون الأرحب..»، ويضيف رداً على سؤال الشعر:

«الشِّعْرُ، حائطٌ عالٍ لمستشفى نفسى

يوقف مدَّ الجنون».

ومثلما حظى الإمام بالعديد من الكتب والدراسات(٨)، حظيت إبداعات الشهاوى باهتمام النقاد، وكتبوا عنها شيئاً كثيراً تهمُّنا منه الآن دراسة مهمة كتبها الناقد/ المبدع إدوار الخراط ونشرها بمجلة «فصول» تحت عنوان: عن القلق الصوفي المعاصر (في أحاديث أحمد الشهاوى).

وتهمُّنا هذه الدراسة - بالذات - هنا، لأنها تناولت شعر الشهاوى؛ بوصفه صوفياً معاصراً، وحكمت على صوفية الشهاوى الشعرية أحكاماً نراها في حاجة إلى إعادة نظر. فقد فصل إدوار الخراط بين ما أسماه (الصوفية التراثية)، وما أسماه (الصوفية المستحدثة)، ثم وضع الشهاوى في النوع الأخير! يقول إدوار الخراط:

«الصوفية التراثية في مجملها إيمانا عقيدياً يشتعل عشقاً في ذات عليا مفارقة، وهذه الصوفية المستحدثة بحث وليست قراراً/ استقراراً، نزوع قلق في صميمها، وليست مثولاً راسخاً على قاعدة عقيدية، سؤال وليست إجابة.. فإذا خصصنا الحديث على «الأحاديث»، دون أن يشط بنا الكلام، فأظن أن مفتاح الصوفية عند أحمد الشهاوى - شاعراً - هو القلق لا استنامة إلى إيمان.. هذه إذن في تصورى، صوفية لا تنزع فقط إلى مطلق علوى سامٍ بذاته(٩)».

ونريد هنا - مادمنا بصدد الكلام عن الشعر الصوفي - أنه لا يوجد في التصوف، التراثي أو المستحدث، قرار أو استقرار أو استنامة إلى إيمان.. فالتصوف من يومه: قلق وحيرة. وإن شئت الدقة قلت: لا يخلو التصوف من قلق وحيرة.. انظر مثلاً قول الشبلي (أبي بكر دلف بن جحدر، المتوفى ٣٢٠ هجرية):

تسربلتُ للحَرْبِ ثَوْبَ الغَرَقْ
وَهِمْتُ البلاد لِوَجْدِ القَلَقْ
فَإذَا خَاطَبُونِي بِعِلْمِ الوَرَقْ
بَرَزْتُ عَلَيهِمْ بِعِلْمِ الخَرَقْ (١٠)

ومن كلام ابن عربي (الشيخ الأكبر، محيى الدين المتوفى ٦٣٨ هجرية) قوله: مَا ثَمَّ إلا حَيرة، لتفرُّق النظر.. وفي شعر ابن الفارض:

زِدْنِي بِفَرْطِ الحُبِّ فِيكَ تَحَيُّرا
وَارحمْ حَشًا بِلَظَى هَوَاكَ تَسَعَّرا (١١)

المسألة، إذن، أن الشهاوى بكل ما في شعره من «قلق معاصر» يتواصل في حقيقة الأمر مع القلق الصوفي العريق.. فالشهاوى لايؤسس تصوفاً (حداثياً)، وإنما هو متواصل مع تراثه الصوفي الممتد، عاكف على لغته الرهيفة، مطور لها في إطار متجدِّد، كما جدَّد الذين من قبله.

وبعد هذه الإطلالة السابقة على الشاعرين، والإلماح إلى طبيعة التكوين الشخصى الذى انطلق عنه شعرهما الصوفى، تبقى لنا إطلالة على عالمهما الشعرى، وهى إطلالة ـ كما أسلفنا ـ تتيح قدراً لابأس به من رؤية الشعر الصوفى المعاصر، خاصة أنها رؤية تجمع بين شاعرين بينهما قدر من التقابل بالتضاد، وقد قيل: «والضد يظهر حسنه الضد».

ومع الالتقاء على أرض الشعر الصوفى ـ أو التواصل معه فى الحقيقة ـ رغم افتراق الدائرتين اللتين ينتسب إليهما كل من الإمام أبى العزائم وأحمد الشهاوى.. كانت تلك الثنائيات:

(١) الترميز التراثى فى مقابل التناص.

فى شعر الإمام أبى العزائم محاولة للحفاظ على «تقاليد» الرمز الصوفى؛ فهو يؤكد الرموز نفسها التى طالما استخدمها الصوفية الشعراء من قبله، وأشهرها الإشارة بالمحبوبة العربية (ليلى) إلى الذات الإلهية. وهو رمز لانكاد نجد شاعراً صوفياً، فى الفترة الممتدة من القرن السادس الهجرى إلى اليوم، إلا واستخدمه؛ بحيث صار هذا الرمز (ليلى)، كما وصفناه، من تقاليد الرمز الصوفى. ويضاف إلى هذه (التقاليد) أشياء أخرى، مثل (الخمر = شراب المحبة الإلهية)، و (السكر = النشوة القلبية بتنزل التجليات) و (الهيكل = الوجود الجسمانى)، وغير ذلك مما يتكرر كثيراً فى شعر الإمام.

لكن أشعار الإمام احتوت على نمط آخر من الترميز التراثى، أظنه قد انفرد به. وهذا النمط يتلخص فى تركيز مضامين ومستويات دلالية عدة فى لفظة واحدة، ثم استغلال هذه اللفظة المفردة فى تشكيلات عدة يبرز كل تشكيل منها مستوى دلالياً معيناً، وتلك الخاصية يمكن تسميتها: الطىّ والنشر.

وفى الطىّ والنشر عمليتان؛ تظهر الثانية منهما (النشر) فى النص الشعرى المكتوب، أما العملية الأولى (الطى) فالمفترض أنها تمت قبلا، فى ضمير المتكلم، بينما يتم (النشر) فى ضمير السامع.

والمثال البارز على هذه الخاصية، نراه فى لفظة «ألست» التى تكررت كثيراً فى شعر الإمام. وهذه الكلمة فى أصلها قرآنية، وردت فى سورة الأعراف؛ حيث تقول الآية (١٧٢) ما نصُّه: «وإذ أخذ ربك من بنى آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى شهدنا أن تقولوا يوم القيامة إنا كنا عن هذا غافلين».

تشتمل الآية على مضامين ودلالات عدة؛ أولها أنه كان للبشر وجود روحى سابق على وجودهم الحسى. وهذا الوجود الأول روحى محض ليس فيه حس بالمرة.. فهناك ـ إذن ـ عالمان، سابق (يعرف بنص الحديث الشريف باسم عالم الذر) ولاحق (سوف يسميه أفلاطون بعالم الحس، ويسميه صوفية الإسلام: عالم الأجسام). وفى العالم الأول (الذر) كان الشهود الأتم، وكان إقرار الأرواح بالوحدانية، وبالعبودية لله، وهو مايعرف بالتوحيد الشهودى الإشهادى ـ كما فى الآية: «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولوا العلم قائما بالقسط» [١٢] ـ الذى هو أعلى أشكال التوحيد. وفى الآية أيضاً خطاب الله للأرواح، وحجة الله على العباد، وإثبات للفطرة، وغير ذلك الكثير مما أفاض الصوفية فى الكلام عنه، على مر القرون.

يجمع الإمام كل هذه المضامين، وما تشير إليه الآية من دلالات أصلية ودلالات تأويلية، فيجعل الجميع مركزاً فى لفظة واحدة، هى: ألستُ.. ولننظر إلى استخداماته لهذه اللفظة:

فى ورقة واحدة من ديوان الإمام تتكرر لفظة «ألست» أكثر من عشر مرات. ففى قصيدةٍ له، بعنوان (لوامح ود السابقية فى سكر أهل المحبة) وهو عنوانٌ دال، يقول:

أَهْلُ الْمَحَبَّةِ مِنْ أَلَسْتُ سُكَارَى
لَمَّا لَهُمْ قَدْ أَشْهَدَ الأَنْوَارَا

يشير الشطر الأول من البيت إلى تلك (السابقية) الواردة فى عنوان القصيدة بحيث تصير «ألست» علامة دالة على الزمن الأول، أو بالأحرى: الوجود الأول؛ من حيث هو سابقٌ على الوجود الثانى (وبالمناسبة فهناك وجود ثالث ورابع [١٣].. إلخ)، فالدلالة الأصلية ـ هنا ـ دلالة زمنية، ثم تلحق بها دلالة تابعة؛ إذ إن الشهود فى العالم الأول أورث الأرواح المحبة ـ لما شاهدوا جمال المحبوب ـ فتلك هى المحبة

الأولى التى أسكرت الأرواح فى الأزل، ولا تزال تسكر أهل الولاية إلى الآن. وهذه الدلالة الثانية تتأكد فى بيت آخر من القصيدة، يقول:

أنَا مِنْ أَلَسْتُ مُـهَـيَّمٌ بِجَـمَـالِهِ

أَنَتَمْ مَـعِي إِذْ أَظْهَـرَ الإِنْوَارَا

وبقطع النظر عن الصنعة البادية فى استخدام (أنوار) فى البيت الأول، و (إنوار) فى البيت الثانى، فإن الذى يتأكد فى الشطر الأول من البيت الثانى هو المعنى المشار إليه، فيما سبق، من أن الشهود أورث محبة. ثم ينضاف إلى ذلك التأكيد على أن ذات الشاعر (الإمام) من الفريق المشار إليه أولاً (أهل المحبة)، وفى بيت ثالث من القصيدة نفسها سوف تصير لفظة «ألست» دالةً على حجة الله على خلقه، ومعياراً للدرجة الروحية للإنسان فى عالمنا الأرضى. يقول الإمام:

مَنْ لَمْ يَرَ بِأَلَسْتُ نُورَ جَمَالِهِ

لَمْ يَشْـهَـدِ الأَنْوَارَ وَالأَسْرَارَا

وهكذا تصير «ألست» هذه المرة فاصلاً بين أهل المحبة وأهل الشقاوة، بين أهل الأسرار وأهل الحياة القشرية، بين أهل الله والعوام. واللافت للنظر، هنا، أنه فى كل مرة ترد «ألست» تقترن بذكر الأنوار، وأضيفت إلى الأنوار فى البيت الثالث الأخير: الأسرار.

والأسرار تورث التفرد بالمعرفة، تلك المعرفة الإلهامية التى اختص بها الصوفية فى مقابل المعرفة الاستدلالية عند عوام العلماء والفقهاء. لكن الأسرار أيضاً تورث القلق والحيرة، تلك الحيرة التى ظن البعض أن التصوف خلو منها. يقول الإمام فى القصيدة نفسها:

العِشْقُ عِنْدَ أَلَسْتُ كَانَ مُحَقَّقاً

بُرْهَانُهُ صِرْنَا بِذَاكَ حَيَارَى

ويقول فى قصيدة تالية (١٤):

حَيَّرَتْنِى أَلَسْتُ حَتَّى تَجَلَّى

لِى بِمَعْنىً مِنْ مُبْدِئِى وَمُعِيدِى

وكأنما الإمام يضع الإشكال فى الشطر الثانى من البيت الأول، ويكرره فى الشطر الأول من البيت الثانى - ونعنى: إشكال الحيرة الناجمة عن «ألست»، ثم يفصح فى آخر البيت الثانى عن ارتفاع الإشكال بفضل الله (المبدئ والمعيد) لكنه لا يوضح كيفية ارتفاعه. فإذا كانت أسرار عالم الذر، عالم «ألست»، قد أورثته الحيرة فى مرحلة من سيره، فإنه فى مرحلة تالية سوف يتجاوز الحيرة. لكن التجاوز يتم هو الآخر بسرٍ يودعه الله فى قلبه، سرٌ يتعلق بمسألة المبدأ والمعاد.

ولا تنتهى عملية التشكيل الدلالى بلفظة «ألست» فى شعر الإمام، ومن أراد مطالعة المزيد فلينظر فى قصائد الإمام ليرى كيف تتعدَّد المستويات الدلالية لهذه اللفظة التى تحتوى - ضمن الكثير الذى تحتويه - على معنى القبل. لكننا نودّ، أخيراً، أن نشير إلى أن الإمام فى أحد أبياته قد تجاوز القبل إلى قبل القبل! ليورثنا نحن - هذه المرة - الحيرة! فإذا كان عالم الذر هو الوجود الأزلى للأرواح قبل خلق الأجساد، فما الذى يشير إليه الإمام - إذن - حين يقول:

ذَالِكَ سِـرٌ قَـدْ كَـانَ قَبْلَ أَلَسْتُ

قَدْ رَأَيْنَا جَمَالَهَا وَحُلاَهَا (١٥)

نأتى - بعد ما سبق - إلى الشهاوى وأحاديثه الشعرية، لنرى كيف تعامل الشاعر، هذه المرة، مع التراث، مع ملاحظة أن الشهاوى كتب أشعاره فى وقت اتسعت فيه حركة التعامل الأدبى المعاصر مع التراث، خاصةً بعد ما أفاض نُقَّاد البنيوية فى الكلام عن التناص؛ فأدّت الإفاضة إلى لفت الأنظار المعاصرة إلى إمكان الاتكاء على الموروث، دون حرج.

وأشكال التناص - ذلك المصطلح المراوغ - عدة، لكن ما يجمع بينها هو كونها عملية استبطان نص سابق فى سياق نصٍّ لاحق، بحيث تتولَّد من هذه العملية دلالات متجددة لا يمكن استكشافها فى النص الأسبق، وإنما يكون لها فى النص اللاحق (حضور دلالى) متميز. فكيف تمت عمليات التناص فى شعر أحمد الشهاوى؟

يبدأ تناص الشهاوى مع الموروث الدينى والصوفى فى تلك الصيغة التى اختار أن يصبَّ فيها إبداعه الشعرى (الأحاديث) وقد استوقفت هذه الصيغة «الجريئة» معظم الكُتَّاب والنُقَّاد الذين تحدثوا عن شعر الشهاوى؛ فقال رفعت

سلام فى مقال له: «يشير العنوان (الأحاديث) إلى اتكاء التجربة على شكل الأحاديث النبوية، تلك الصياغة اللغوية المكثفة بلا ترهُّل أو زوائد إنشائية»، ولا أدرى من أين جاء رفعت سلام بهذا الحكم على الأحاديث النبوية. ففى الحديث الشريف روايات مطولة ذات طابع إنشائى بارز، كحديث النبى إلى زوجاته وتمثله بحكايات العرب. ويبدو أن هذا الحكم استند إلى ما يسمى بالحديث المشهور، الذى تكون صيغته فى الغالب موجزة. وتساءل إدوار الخراط فى مقالته المذكورة:

«لماذا إذن صيغة الأحاديث؟ هل هذا نوع من المتنبى المعاصر؟ أيعنى هذا أن الشاعر وريث النبى؟ إن استقراء (شعر الشهاوى) لا يؤيد هذا الافتراض، بل على العكس، ينفيه».

ولا أدرى ماذا سيقول إدوار الخراط عن نبوءات الشهاوى، مثل قوله فى (حديث) ألقاه فى معرض القاهرة الدولى للكتاب، يناير ١٩٩٣، مانصُّه:

«والبيوتُ التى عشتُ
سوف تنشرُ أسرارَ نومى
وتتلو على الناس قرآنى
وأسفاراً من العشق الحلال».

بل، ما الذى يمكن قوله بصدد «تصريح» الشهاوى فى السفر الأول من أحاديثه:

«حالى يترجمنى إلى لغة تقول ولا تقولْ
تقول بأننى ولدٌ رسولْ
تقول بأننى وطنٌ جميلْ».

أعتقد أن المسألة بحاجة إلى تناول أعمق لكيفية تعامل الشهاوى مع تراثه، أو ـ بعبارة أخرى ـ كيفية تناصّه مع الموروث. مما لاشك فيه أن تأمل أشعار أحمد الشهاوى، وإنضاجها فى نفس القارئ على نار هادئة، يكشف عن وعيه الواسع بالتراث، وإحاطته بكثير من جوانبه. ومع هذا الوعى وتلك الأحاطة، بالإضافة إلى حساسية الشهاوى اللغوية، وشعوره المرهف بالسياق؛ كل ذلك اجتمع، فجعل الشهاوى ـ ربما بطريقة لاشعورية ـ يعمد إلى إبراز النص التراثى الذى لا يتقوم بذاته، بل بنص آخر ينضاف إليه. وعن طريق الإضافة، أو إشباع الدلالة؛ يتحدَّد سياق النص التراثى الأصلى. ودون الإضافة أو الإشباع يكون النص فى حالة من التشظّى، تؤهله لإنتاج نصٍّ جديد. ولنضرب أمثلة:

فى النص الأصلى (الأحاديث الشريفة) لا تتحدَّد دلالة لفظى (حديث ـ أحاديث) بحيث تقع على كلام النبى ﷺ إلا عن طريق الإضافة، فيقال: الحديث النبوى ـ الحديث الشريف ـ علم الحديث ـ مصطلح الحديث.. إلخ. أما لفظة (حديث)، بذاتها، فلا تقع لها دلالة مؤكدة على الأحاديث النبوية، فمن الممكن أن تنصرف إلى دلالات أخرى، بحسب الإضافة، فتكون مثلاً: حديث عيسى بن هشام ـ حديث الأولين ـ حديث الناس.. وهكذا. ثم تظهر براعة الشهاوى حين يجعل عنوان ديوانه (الأحاديث) دون إضافة، ليفسح المجال أمام تولد دلالات متعددة فى نفس القارئ، نظراً لأنه ترك اللفظة فى حالة التشظى، دون إتمام بعدها الدلالى! وبذلك يظهر أن الشهاوى لا يؤكد صلة (أحاديثه) بالأحاديث النبوية، ولاينفيها فى الوقت نفسه. ومع هذا، فالشهاوى ـ على جرأته المراوغة البديعة ـ يظل أقل جرأة من شعراء الصوفية الذين اتكأوا على صيغة الحديث النبوى، واستخدموا اصطلاحاته دون موارية فى سرد حديثهم الخاص؛ حديث المحبة ـ مثلاً ـ فى قول عبد الكريم الجيلى (المتوفى ٨٢٦ هجرية) فى قصيدته المسماة بـ «الدُّرَّة الوحيدة»:

بلِّغْ حَديثًا قَدْ رَوَتْه مَدَامعى
إذْ عَنْعنته مُسلْسَلاً فَيَضَانُه
أسْنَدْ لَهُمْ ضَعْفى وَمَا قَدْ صَحَّ منْ
مُتَواتَر الخَبَر الَّذى جَرَيَانُه
يَرْويه عَنْ عَبَراته عَنْ مُقْلَتى
عَنْ أضلعى عَمَّا رَوَتْ نيرانُه
عَنْ مُهْجَتى عَنْ شَجْوها عَنْ خَاطرى
عَنْ عشْقه عَمَّا حَواه جَنَانُه
عَنْ ذَلكَ العَهْد القَديم عَن الهَوى
عَمَّنْ هُمُو رُوحى وَهُمْ سُكَّانُه (١٦)

والمثال الآخر الشاهد على تعامل الشهاوى ـ ذلك التعامل البارع ـ مع التراث، هو ما يظهر من استخدامه فى قصيدة معرض الكتاب السالفة الذكر [١٧]، لآية قرآنية. الآية فى أصلها تقول: «يا أيها المزمِّل قُم الليل إلا قليلا، نصفه أو انقص منه قليلاً، أو زد عليه ورتّل القرآن ترتيلاً» [١٨]. فى النص القرآنى نجد مخاطَباً وأداة خطاب (يا أيها المزمل)، ثم نجد الخطاب (قم الليل)، يليه إشباع للدلالة بحيث يتقيَّد قيام الليل فى (إلا قليلاً) أو (نصفه) أو (انقص منه قليلاً) أو (زيادة على النصف)، وكلها وجوه محتملة لقيام الليل.

يأتى شعر الشهاوى ليفجِّر النص إلى شظايا، فيترك أداة المخاطبة ويترك المخاطب، ويستبقى الخطاب (قم الليل) ويترك الإشباع الدلالى المقيد للخطاب، فيورد الخطاب ذاته «النص» مع إشباع جديد يولد دلالة جديدة فى سياقه الخاص.. الخاص بالشهاوى الذى يقول:

«قُمْ الليل كله

قِس النار والطين

ولا تقسْ أحداً عليها».

وقد أتاحت عملية التفجير للنص الأصلى الجمع بين شظايا نصوص متباعدة، فإذا كان السطر الشعرى الأول هنا قد استدعى الموروث الدينى متمثلاً فى اللفظ القرآنى (قم الليل)، فإن السطر التالى له ـ مباشرةً ـ يستدعى نصا مغايراً، من قلب الفلسفة... هو قول نيتشه: لقد صنعتُ الإله من ترابى ونارى! فنرى الشهاوى بعد تفجيره لعبارة نيتشه، يستبقى التراب والنار، أو النار والطين (مكونات الإنسان، ورمز ارتباطه بالأرض وبالسماء، وتردُّده بين الحس والعاطفة)، ويستبعد مسألة صنع الإله؛ وفى النهاية، يكون قيام الليل، كله، لقياس النار والطين، أو الوزن النوعى لذات الشاعر بين نزوعه السماوى (النار) ورسوخه الأرضى (الطين)، وكلاهما من عناصر تكوين ذاته.

والأمثلة على ما سبق، فى شعر الشهاوى، كثيرة. لكنه ـ والحق يقال ـ لم يكن على القدر نفسه من البراعة فى بعض الأحيان. ففى القصيدة المذكورة نفسها، نرى الشهاوى وهو يقطع سياقه الخاص، وإيقاعه الشعرى، ولفظه الشفيف؛ فيشق القصيدة ـ من منتصفها ـ ويضع بقلبها من شعر (رابعة العدوية) قولها:

أَلا لَيْتَ مــابَيْنِـى وَبَيْنَكَ عَـامِـرٌ
وَبَيْنِى وَبَـيْنَ العَـالَمِـينَ خَـرابُ

فهل يريد الشهاوى ـ عامداً ـ أن يطيح ببنية قصيدته، فيكسر إيقاعها الداخلى وموسيقاها، علاوة على تشتيت الرؤية، أم تراه قد أراد التوحد مع عشق رابعة، بعمل اقتران بين نصِّه الخاص ونصِّ رابعة، دون المزج بينهما؟ على أية حال، فالشهاوى لم ينفرد عن الإمام أبى العزائم فى هذه العملية التى يمكن تسميتها (التحول المفاجئ) فى سياق القصيدة، فالإمام أيضاً، كثيراً ما يفاجئنا فى القصيدة الواحدة بتحول آخر ـ مقصود ـ هو تحويل البحر العروضى إلى بحر آخر، مع الحفاظ على القافية وتلك مسألة أخرى، نرجئها إلى حين الكلام على تقابل الشاعرين بالتداخل.

(٢) الفقر فى مقابل اليتم

للصوفية، الأواخر والأوائل، مفهوم خاص للفقر.. فهو عندهم ـ باختصار ـ الافتقار التام إلى الله، وخلع الشعور بالإنية فى مواجهة الذات الإلهية. والفقر هو طريق الأولياء إلى الله يقول البسطامى :

«عبدتُ الله أربعين سنة، فنوديت إذا أردت أن تأتى إلىَّ، فأت إلىَّ بما ليس فىَّ، فقلت: «سبحانك وماليس فيك؟» قال: الفقر» [١٩].

والفكرة هنا، أن افتقار الصوفى وتخليته ذاته عن كل ما سِوى الله يفسح المجال أمام قبول التجليات الإلهية. وهذا حال فريد ، معناه غاية فى الدقة، فالصوفى ـ فى الحقيقة ـ فقير، فقط، تجاه الله.

ومرَّ علينا، فيما سبق، أن الإمام كان ثائرا بالمفهوم السياسى، معارضاً لسلطة الملك فؤاد ورغبته فى الخلافة المظهرية التى ينشدها للتجمل فحسب! فلننظر إلى هذا الإمام الثائر المعارض وهو يصور نفسه ـ تجاه الله ـ فيقول فى مقدمة كتابيه (أصول الوصول لمعية الرسول) و(شراب الأرواح من فضل الفتاح) ما نصُّه:

«أنا العبد، الخويدم، المسكين، المنكسر القلب، المضطر ... محمد ماضى أبو العزائم؛ الخوف قوامه، والذل حليته، والرهبة باطنه، والرغبة ظاهره، الحيرة رداؤه، والصبر أنيسه .. والتسليم مذهبه».

ذلك هو (الفقر) الذى كان محركاً من محركات شاعرية الإمام، وطابعاً عاماً خلف أبياته الشعرية بأسرها، خاصة تلك «الاستغاثات» التى تحتشد فى ديوانه؛ كأن يقول وقد تضاءلت ذاته لأبعد الحدود، فاختار من اللفظ أيسره، بلا صنعة:

رَبِّ مُضْطرٌ فَقِيرٌ عَائلٌ
خَائفٌ، وَعَمِيمٌ فَضْلُكَ سَائلُ
رَبِّ رضْوَانٌ وفَضْلٌ قَصْدُهُ
وَهُوَ عَبْدُ السُّوء غِرٌّ جَاهلُ
أَنْتَ مُعْطٍ بَلْ غَفُورٌ مُنْعِمٌ
للمُسيءِ لَدَى الإنَابَةِ قَابلُ (٢٠)

ومع عمق الشعور بالفقر و اضمحلال الذات تجاه الوجود الإلهى، يتزايد فى شعر الإمام شعور آخر، هو العجز والذُلُّ لله، ويتعاظم إحساسه بذنوبه (بالمناسبة؛ فالذنب فى شأن الأولياء ليس كمثله بالنسبة إلى العوام، فانصراف خاطر الولى ـ مثلا ـ لحظة عن ربه، ذنب عظيم)، وهنا يقول الإمام:

ذنوبى برهانى على العجز والذل
وعجزى وذلى يدْعُوانى إلى الوصل(٢١)

وفى آخر البيت يرد مفتاح الخروج من حال الفقر، وما يستتبعه من ذلة ومسكنة وعجز وشعور مبالغ بالذنب، فيكون هذا المفتاح هو (الوصل)، والوصل ـ عند الصوفية ـ لا طريق له إلا المحبة والعشق.

مع المحبة، يأخذ شعر الإمام وجهة جديدة، فيستند إلى تراث الغزل الصوفى السابق، ويتخير من أرق الألفاظ ما يناسب رقة حال المحبين .. وذلك ما يظهر فى قصائد عدة للإمام ؛ منها هذان البيتان:

ما النَّارُ إلاَّ حُبُّه وزَفيرُها
فى باطنى منْ نُورِ آيَةِ حُسْنِهَا
نَارُ المَحَبَّةِ كَمْ أذابَتْ غَيْرَها
وأَخُ المَحَبَّةِ لاَيَميلُ لغَيْرِها (٢٢)

وتتزايد حدة اللغة فى شعر الإمام حين ينتقل من المحبة إلى العشق. وذاك أمر طبيعى، فللعشق ـ كما يقول ابن عربى ـ التهاب (٢٣). فلابد للغة العشق ـ أيضاً ـ أن تلتهب، فيكون التأوُّه:

أوَّاهُ تَنْمُو لَهْفَتِى وَصَبَابَتِى
وَتَأَلُّهِى لِحَقِيقَتِى وكَمَالِى
عَجَباً مِنَ المعشُوقِ مَنْ هوَ عَاشِقٌ
أأنَا لِوَصْفِى أَمْ أنَا لِكَمَالِى
عِشْقٌ ومَعْشُوقٌ وعَاشِقٌ جُمِعَتْ
مِنْ غَيْرِ فَصْلٍ يُرَى وَوِصَالِ (٢٤)

وهكذا تتحد الذات العاشقة بالمعشوق، ويلتحمان بالعشق، فلا يصير للوصال، الذى كان أملاً، وجود. وعلى هذا النحو يخرج الإمام فى شعره من مرتبة الولاية، بالحب ثم العشق.

ونأتى ـ مرة أخرى ـ إلى الشهاوى، فنراه يهدى السفر الأول من ديوان الأحاديث إهداءً يصفه بأنه (خاص جداً) فيقول: «إلى نوال عيسى.. حديث الأحاديث، وآية الآيات». وفى بداية (كتاب العشق) إهداء كالسابق ـ خاص جداً ـ يقول: «إلى نوال عيسى.. فاتحة الكتاب، وسدرة منتهى العشق».

هاهى، إذن، نوال عيسى، تأتى دوماً فى مفتتح الإبداعات الشعرية ـ والنثرية ـ للشهاوى الذى يجعلها ـ بما يضفيه الإهداء من قداسة ـ بمثابة البسملة. ونوال عيسى هى والدة أحمد الشهاوى التى تيتّم منها صغيراً، فانغرس اليتم من يومها فى نفسه، وأورق أحزاناً وارفة تظلل إبداعاته.

ويظل اليتم يلاحق الشهاوى حتى يكتمل بفقدان الأب، فيتضاعف عنده ـ هو الآخر ـ الإحساس بتضاؤل

الذات وانفساح العالم. ولذا، نراه دائم الوصف لنفسه بوصف (الفتى) فيقول فى «حديث الفتى»:

«بين اندفاقة مائها

وطلوع مائل للسما

هذا انشغالك أيها الولد الحزين».

ثم يقول:

«هى غفوةٌ أم صحوةٌ أم دفقةٌ

أم طلعةٌ أم رحلةٌ؟

هذا سؤالك يافتى».

وأشعار الشهاوى، ونثره الشعرى، لا تكاد تخلو من وصف نفسه بصفة (الفتى) التى يمكن النظر إليها من زاوية «الفتوة» التى استقرت دلالاتها فى التراث العربى، كمجموعة من الفضائل الخلقية - تناظر ما يعرف فى التراث الأوروبى بأخلاق الفروسية - لكن هذه الزاوية لا تفسر الرمز كله. ففى أشعار الشهاوى ما يؤكد أن (الفتى) دال على مرحلة عمرية، لا على خلق معين؛ فالشاعر يجمع فى رؤيته لذاته بين لفظى «فتى - ولد»، وقد مر علينا لغة تقول بأننى ولد رسول.

وهذا الشعور الجارف باليتم، وإحساس الذات بأنها تواجه - دون عون - هذا العالم الفسيح، هو ما يفسر تعلق الشهاوى، على مستوى النص الشعرى، بالأم (نوال) وهو ما يفسر احتياجه إلى حنان يعادل حنان الكون. يقول الشاعر فى «حديث الغيم»:

«غمامةٌ حطّت على كفى، وألقت حملها

قالت: كل ما بى، ليس لى

نصف لأرضكمو.. يغيّر شكلها

ونصف للفتى أحمد.. يعيد لقلبه بعض الأمان».

ومثلما خرج الإمام أبو العزائم من مقام الفقر إلى درجة القرب، بالعشق. فبالعشق - أيضاً - يخرج الشهاوى من حال اليتم ليواجه العالم، ويجعل من نفسه داعية للعشق، ويكتب (كتاب العشق) فيجعل فيه نصاً بعنوان: «ما بين عشقى وانتظارى، ممات!» ثم يكتشف فى لحظة إشراق - مستنداً إلى نصّ حديثٍ نبوى - أن:

«من عشق، فعفّ، فشفّ

فذاب فآب إلى زمرتنا.. ثاب

فأسكنه الله سماءه، وسما به».

وقد وردت الدعوة للعشق - أيضاً - فى شعر الإمام أبى العزائم؛ حيث يقول:

علُّوا عَزَائمكُمْ وَهَيَّا وَاعْشَقُوا

لتُشاهدُوا عَدْنَ الجنانِ وَحُورَها

لكن العشق عند الإمام منصرف إلى الجمال الإلهى، فهو عشق روحى يضاد - بنزوعه التجريدى - العشق الذى يدعو إليه الشهاوى ذى النزوع الحسى المتمثل فى أشعاره الأخيرة فى صورة رمز (الماء) الذى يكتسب فى سياق أحاديث الشهاوى دلالات جسدانية.. ومع ذلك، فكثير من مشاهير الصوفية قد أشاروا إلى أن العشق الحسى طريق للعشق الإلهى. وهى نقطة دقيقة، ليس هنا موضع الخوض فيها، وقد تناولناها فى موضع آخر (٢٥).

*

ولا تزال هناك الكثير من التقابلات التى تظهرها المقارنة بين شعر الإمام أبى العزائم وأحمد الشهاوى.. فإذا كانت التقابلات التى ذكرناها هى تقابلات (التضاد)، فإننا - إذا استعرنا اصطلاح المنطق الأرسطى - سنجد بينهما تقابلاً بالتداخل وتقابلاً بالتناقض. فمن تقابلات التداخل: الوطن الجامع عند الإمام/ الوطن الانكسار عند الشهاوى - الذات العارفة عند الإمام/ الذات الشاعرة عند الشهاوى - الخروج من أسر العروض عند كليهما.

ومن تقابلات التناقض التى تكشف عن افتراق تام فى الرؤية المستترة خلف شعر الإمام الشهاوى نقيضا: الروح/ الجسد - التأسيس/ الثورة - الوفرة/ الرهافة. ففى مقابل رؤية الإمام للجسد فى إطار الروح؛ بوصفه هامشاً لها، يرى الشهاوى الروح خلال عملية الغوص فى الجسد. وفى مقابل التأسيس على ثوابت الماضى عند الإمام - متمثلة فى الشريعة - نجد الثورة على الماضى والحاضر عارمة فى شعر الشهاوى.

فى مقابل الوفرة الشعرية عند الإمام، نجد شعر الشهاوى هيناً عليلاً فى لفظه، حاداً فى معناه.

والكلام على هذه التقابلات الأخيرة، تفصيلاً، حديثه يطول. ولذا، فسوف نكتفى بما ذكرناه هنا ـ لعله يكون إطلالة لابأس بها على ساحة الشعر الصوفى المعاصر ـ على أن نعود إلى استكمال المقارنة بين الشاعرين فى كتابنا الذى نعدّه، من زمن، حول تطور اللغة الصوفية، حيث نخصص الفصل الأخير منه للشعر الصوفى فى العقود الأخيرة من هذا القرن.

الهوامش :

(١) راجع مذكرناه عن خصائص الشعر الصوفى فى مقدمة تحقيقنا لديوان عبد القادر الجيلانى (طبعة إدارة الكتب والمكتبات بمؤسسة أخبار اليوم، ١٩٩٠) ص: ٦ ـ ١٣.

(٢) بخصوص الشيخ إبراهيم حلمى القادرى وشعره، يمكن الرجوع إلى الفصل الأخير من كتابنا شعراء الصوفية المجهولون، سواء فى طبعته الأولى التى صدرت عن مؤسسة أخبار اليوم ١٩٩١، أو طبعته الثانية المزيدة التى صدرت عن دار الجيل، بيروت، هذا العام.

(٣) عبد المنعم شقرف: الإمام محمد ماضى أبو العزائم ـ حياته وجهاده وآثاره، تقديم الإمام محمد الفحام، ص ٢٢٤.

(٤) الإسلام وطن، عنوان لأحد كتب الإمام. صدر مؤخراً فى طبعة فاخرة عن مشيخة الطريقة العزمية (دار الكتاب الصوفى)، وهو أيضاً عنوان المجلة الشهرية التى تصدرها الطريقة، وهى مجلة ذات طابع صوفى وسياسى فى الوقت نفسه.

(٥) من كتب الإمام المنشورة: أسرار القرآن (عدة أجزاء) شراب الأرواح ـ مفتاح الوصول ـ النور المبين ـ الإسلام نسب ـ كتاب الجفر ـ الطريق إلى الله ـ الطهور المدار ـ السراج الوهاج ـ مشارق البيان ـ دستور آداب الملوك، بالإضافة إلى نص مسرحى بعنوان: محكمة الصلح الكبرى، ومجموعة قصصية نشرت مؤخراً بعنوان: دروس فى قصص.

(٦) كتب الإمام مقالاته فى مجموعة الصحف التى أصدرها فى الربع الأول من هذا القرن، وهى صحف: الفاتح ـ المدينة المنورة ـ السعادة الأبدية، كما كان ينشر بعض مقالاته فى المجلات الإسلامية التى كانت تصدر آنذاك.

(٧) هناك ـ على أقل تقدير ـ بضعة آلاف من قصائد الإمام. ومريدوه وأتباعه الحاليون يؤكدون أن له «نصف مليون قصيدة»، وقد جمعت هذه القصائد مؤخراً فى ديوان بعنوان: ضياء أهل القلوب من فضل علاّم الغيوب. وهو الديوان الذى صدر منه ـ حتى الآن ـ ثلاثة مجلدات ضخمة.

(٨) بالإضافة إلى كتاب عبد المنعم شقرف المذكور فيما سبق (الإمام محمد ماضى أبو العزائم ـ حياته وجهاده)، له أيضاً كتاب: أبو العزائم وأثره فى التصوف المعاصر. ولمحمد يوسف حمودة، كتاب: منهج التربية عند الإمام أبى العزائم. والمختار أبى العزائم كتاب: الوجدانيات مع تأملات أبى العزائم الصوفية. وقد نوقشت فى العام الماضى ـ ١٩٩٢ ـ رسالة ماجستير بآداب سوهاج، قدمها سرى محمد حسن بعنوان: آثار محمد ماضى أبى العزائم الشعرية.

(٩) إدوار الخراط: عن القلق الصوفى المعاصر (مجلة فصول ـ صيف ١٩٩٢، المجلد الحادى عشر، العدد الثانى)، ص ٣٠٧ ومابعدها.

(١٠) انظر، السلمى: المقدمة فى التصوف وحقيقته، تحقيق: يوسف زيدان، (مكتبة الكليات الأزهرية ١٤٠٧ هـ ـ ١٩٨٧م)، ص ٣٢.

(١١) ابن الفارض: الديوان، تحقيق: عبد الخالق محمود، (دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨٤)، ص ٢٣١.

(١٢) سورة آل عمران، آية ١٨.

(١٣) الوجود الثالث عند الصوفية هو (عالم البرزخ) الذى يكون بعد الموت حتى يوم الحشر.. وفى يوم الحشر يكون الوجود الرابع، وهكذا.

(١٤) انظر نص القصيدتين فى المجلد الأول من ديوان ضياء القلوب، ص ١٤٥، ١٤٦.

(١٥) البيت من قصيدة بعنوان: من كنوز أسرار مبدأ الحال قبل ألست (الديوان ١ / ١٤٧).

(١٦) انظر نص القصيدة بكتابنا: عبد الكريم الجيلى فيلسوف الصوفية، (دار الجيل ـ بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٢) ص ٦٨، ومابعدها. ويلاحظ فى الأبيات المذكورة أن الجيلى استخدم من مصطلحات الحديث الشريف، على الترتيب، ما يلى: الإبلاغ، الرواية، العنعنة، المسلسل (= الحديث الذى اتصل إسناده)، الإسناد، الصحيح، المتواتر، الخبر. وبخصوص دلالة كل مصطلح من ذلك، يمكن الرجوع إلى: المختصر فى علم الحديث النبوى، لابن النفيس ـ تحقيق: يوسف زيدان (الدار المصرية اللبنانية ـ القاهرة ١٩٩١).

(١٧) ورد نص القصيدة فى السفر الثانى من الأحاديث، وهى بعنوان: حديث الغريب.

(١٨) سورة المزمل، آيات ١ : ٤.

(١٩) السهجلى: النور من كلمات أبى طيفور = البسطامى (نشره عبد الرحمن بدوى فى كتابه: شطحات الصوفية)، ص ١٦٢.

(٢٠) أبو العزائم: ديوان ضياء القلوب، ٣/ ١٠٦٠.

(٢١) أبو العزائم: ديوان ضياء القلوب، ٦٢٥/٢.

(٢٢) الأبيات من قصيدة مخطوطة لم تنشر بعد فى ديوان الإمام الذى تصدر أجزاؤه تباعاً.

(٢٣) ابن عربى: الفتوحات المكية، طبعة دار الكتب العربية، المجلد الرابع، الفصل ٥٥٩.

(٢٤) من قصائد الإمام المخطوطة.

(٢٥) راجع مقدمة تحقيقنا لكتاب فواتح الجمال لنجم الدين كبرى، (نشرة دار سعاد الصباح - القاهرة ١٩٩٣)، ص ٥٠ ومابعدها.





ڤیسواڤا شیمبورسکا

ڤیسواڤا شیمبورسکا

نوبل ۱۹۹۶

ڤيسواڤا شيمبورسكا

شاعرة بولندا

الحائزة على جائزة نوبل فى الآداب عن عام ١٩٩٦

دوروتا متولى*

سمات الشعر البولندى المعاصر

منذ نصف قرن من الزمان ينحو الشعر البولندى منحى ومساراً متطورين، فيستغل النماذج الشعرية وموديلات سنواتها المبكرة ومتغيراتها ليثريها بنماذجها وطرزها الجديدة، ومنابعها الأصيلة التى يبدعها العالم الشعرى.

وحول الشعر البولندى ما بين الحربين (١٩٢٠ ـ ١٩٣٩) يقال إن الشعر فى بولندا استطاع أن يرينا تعددية أدوار الشاعر، وتمكنه من اقتحام المجهول الذى لم يكن بمقدوره التعبير عنه مبكراً. بدت هذه المهارة فى تضاعف الأساليب والصيغ التى بدت فى تلك الروح الغنائية التى نلاحظها، كذلك، فى زمننا الحاضر. فالشعر الحديث لا يعرف موضوعات لم تكن من قبل شعرية، وبمقدور حداثة الشعر أن تتعرف على مختلف المشاعر الإنسانية، وتباين المواد المطروحة، والتعرف عليها عبر قيمتها الغنائية. فانكشاف الشعر الحديث فى بولندا لكل صياغة شعرية جديدة، واستعداده للتعبير عن الوجود الإنسانى، مع اختلافه وتنوعه، ما يلبث أن يصبح سمة هذا الشعر الجديد وتميزاً له.

فضلا عن ذلك، فإن الشعر البولندى المعاصر يعبر عن شعوره المتزايد من أن اللغة وسيط ينجح فى امتلاك وجوده المستقل. فاللغة لا تعبر، ولا توصل خبرة فقط، بل تغدو اللغة ـ بهذا المفهوم ـ ظاهرة لنفسها، حيث تبدع بنفسها، وتتواصل مع واقعها الذاتى.

فى زمننا، نحن فى حاجة إلى الخيال، اقتراباً من فعل تسمية الأشياء. وهو ـ فى ظنى ـ دور له أهميته فى عصرنا هذا أكثر من أى وقت مضى. فالعالم الواقعى الخارجى ينجح عندما يقوم تحت شرط أن يكون دستوراً فى مواجهة الخيال

* كاتبة بولندية مقيمة بالقاهرة. (المقال ترجمة: هناء عبد الفتاح).

الإبداعى، ويتوقف عن أن يصبح مُرَاجَعًا، لأهمية الحقيقة التى يتناولها. إذن، فالعنصر الجوهرى لتكوين بنية الشعر هو اللغة، باعتبارها ظاهرة مستقلة.

إن تنوع الأساليب، وتباين الميراث الأدبى يخلقان مصاعب ليست بضئيلة، عندما نقوم بتصنيف محاولات الشعراء البولنديين. فنسق كهذا، وتنظيم مثل ذاك، يمكن تشييدهما بوسائل مختلفة؛ استناداً على معايير متباينة. ويعد معيار الأسلوب، هنا، أكثر هذه المعايير سهولة، اعتماداً على مبدأ التضاد: الشعر الكلاسيكى/ الشعر التعبيرى.

وستكون واحدة من هذه الطرق، آنذك، النموذج الشعرى الذى تسيطر عليه التعبيرية المثقلة بالقيم الأخلاقية والانطباعات الفكرية ولغة البيان؛ ذلك الشعر المتضمن استمراراً لنسق القيم، باعتبارها أمراً مشروطاً يتفهمه متلقو هذا الشعر.

أما الطريق الآخر «المضاد» للطريق السابق سيكون النموذج الشعرى الذى يعامل باعتباره محاولة للتعبير الفردى عندما يغدو هدف الشعر رد فعل بعينه؛ لاستخراج كل ما هو ممكن من إمكانات القدرات التخيلية واللغوية، بينما يصبح عالم الشعر منطقة داخلية مستقلة. فأساس المعيار يكمن فى قوة الكتابة وأصالتها.

لقد رُسمت للشعر البولندى المعاصر أطر تيار معين تسير تجاه التراث الكلاسيكى، ويسمح معه بتشييد تضاديات مشابهة. يتضمن هذا التيار أجيالاً من الشعراء، تربط فيما بينهم خبرات تاريخية متنوعة، يمكن لنا أن نضمنها إنجازات الشاعر البولندى الأشهر تشيسواف ميووش[1]. أما الشعراء الذين يقفون على التضاد مع هذا التيار، وهم أنصار التيار التعبيرى بمعناه الواسع، فيمكن لنا أن ندخل فى قائمته إبداعات الشعراء التاليين: بيرون بياويشفسكى[2] وتيميتاووش كاربوفيتش[3]. لكن الطراز المستقل، فهو طراز لا يقترب من أى تيار من تيارات الشعر البولندى. إنه ذلك التيار الذى تمثله الشاعرة البولندية: فيسواڤا شيمبورسكا Wislawa Szymborska التى حازت على جائزة نوبل فى الأدب لعام ١٩٩٦.

المتضاحكون، المحتضنون أنفسهم بأنفسهم
فلنحاول إذن البحث عن اتفاق؛
مع أن كل منا يختلف عن الآخر
كنقطتى ماء صاف.

(مقطع من قصيدة «لاشئ مرتين». عام ١٩٨٠)

كتب أعضاء لجنة منح الجائزة فى الأكاديمية الملكية السويدية أسباب منحهم هذه الجائزة إليها: «إن فن الشعر عند شيمبورسكا ذو خصوصية، يمنحها - بوضوح - هذا المقطع من قصيدتها «لا شيء مرتين» عام ١٩٨٠(*).

حول سيرة الشاعرة الذاتية:

إذا اقتفينا أثر صفحات كتاب: (أمسيات مؤلفة) لشاعرتنا البولندية، فمن المفيد لنا اكتشافها عبر قصيدتها المعنونة: «كتابة السيرة الذاتية»:

ومهما كان العمر طويلا
فعلى السيرة الذاتية أن تكون قصيرة
الالتزام بالخلاصة وتصنيف الحقائق،
المناظر الطبيعية للبلدان؛ عناوين
وتهتز الذكريات فى تواريخ ثابتة.

ولدت فيسواڤا شيمبورسكا عام ١٩٢٣ بمدينة (كورنيك) الواقعة وسط بولندا. ومنذ عام ١٩٣١ وهى تسكن المدينة البولندية الأثرية «كراكوف» - عاصمة بولندا القديمة - حيث قضت فترة الاحتلال الألمانى النازى فى الحرب العالمية الثانية. وأنهت دراستها الثانوية، أثناء الحرب، بمدرسة ثانوية سرية تابعة لمدارس تنتمى إلى حركة العلم والتنوير تحت الأرض. وفى السنوات (١٩٤٥ - ١٩٤٨) تدرس علوم وفقه اللغة البولندية، وكذلك العلوم السوسيولوجية بجامعة ياجيلونسكى[4].

مارست الكتابة الأدبية فى المجلة الشهرية البولندية (الحياة الأدبية) منذ عام ١٩٥٣، حيث كانت تشرف على

(*) كتبتها فى اللحظة التى اشتعلت فيها حركة «التضامن» المعروفة.

قسم الشعر بالمجلة، وتقوم بتحليل الكتب الأدبية، والإعلان عن قيمتها.

في سنوات الأربعينيات بدأت شيمبورسكا أولى إبداعاتها الأدبية، لكن هذا الإبداع الأول لم يكن شعراً، بل روايات قصيرة تكتبها، لنفسها!! كما تؤكد شاعرتنا. وبمرور الوقت تقصر أطوال هذه الروايات وتقصر حتى تصل سطور كل قصة على حدة إلى عشرة سطور. وفي عام ١٩٤٥، تنشر لها أول قصيدة بعنوان «أبحث عن كلمة»، لتتوالى كتابة القصائد وتتابع الدواوين الشعرية.

كان الديوان الأول لها بعنوان (لهذا نحيا)، وقد أصدرته الشاعرة عام ١٩٥٢.

الديوان الثاني: (أسئلة أسألها) ١٩٥٤.
الديوان الثالث: (مناشدة إلى ييتي Yeti) ١٩٥٧.
الديوان الرابع: (الملح) ١٩٦٢.
الديوان الخامس: (الأفراح المائة) ١٩٦٧.
الديوان السادس: (كل حادث طارئ) ١٩٧٢.
الديوان السابع: (كمٌّ كبير) ١٩٧٦.
الديوان الثامن: (الناس فوق الجسر) ١٩٨٦.
الديوان التاسع: (النهاية والبداية) ١٩٩٣.

وصدرت لڤيسواڤا شيمبورسكا مجموعات شعرية منتقاة من مختلف دواوين أشعارها، وهي على الوجه التالي:

- (أشعار مختارة) عام ١٩٦٤.
- وتظهر لها مجموعة تحت العنوان نفسه عام ١٩٧٣.
- (أشعار) وهي مجموعة من قصائدها الشعرية التي تغطي الفترة من (١٩٧٠ - ١٩٨٧).
- (أمسيات شعرية) عام ١٩٩٣.

ويمثل الطابع الغنائي أشعار مؤلفته أصدق تمثيل في ديوانها (مناشدة إلى ييتي) التي صدرت عام ١٩٥٧. وترجم هذا الديوان إلى عدد من اللغات الأجنبية، مع مقدمة للقراء في كتاب (مقتطفات الشعر البولندي) الذي أصدرته كل من إيطاليا وأمريكا وفرنسا وروسيا والمجر في دواوين شعرية للشعراء البولنديين قائمة بذاتها. وفي عام ١٩٨٤ ظهرت الترجمة الإنجليزية لأربع وثمانين قصيدة شعرية للشاعرة ڤ. شيمبورسكا حررها كل من: ماجنوس كرينسكي Magnus Krynski و روبرت مـاجـوير Robert Maguire تحت عنوان (الأصوات - المشاعر - الأفكار - Sounds - Feelings Thuoghts)

إن قائمة الجوائز التي استحقتها الشاعرة عن جدارة عن أعمالها الإبداعية الأدبية هي على الوجه التالي:

- الجائزة الأدبية لمدينة كراكوف عام ١٩٥٤.
- جائزة وزير الثقافة والفنون عام ١٩٦٣.
- جائزة «جوته» في فرانكفورت عام ١٩٩١.

تتوج جوائزها بجائزة نوبل هذا العام.

فالشاعرة شيمبورسكا هي الرابعة في بولندا التي تحصل على هذه الجائزة الكبرى، وهي في الوقت نفسه أول امرأة حاصلة على جائزة في الأدب. كان الحاصلون قبلها ثلاثة أدباء بولنديين هم: هنريك شينكيڤيتش[٥] عام ١٩٠٥، عن أعماله الروائية. ومن بعده ڤواديسواف رايمونت[٦] عام ١٩٢٤ عن روايته (الفلاحون). وكذلك الشاعر تشيسواف ميووش[٧] عام ١٩٨٠ عن إبداعاته الشعرية.

بدايات إبداع الشاعرة في الفترة ١٩٤٥ - ١٩٥٧

تعد ڤيسواڤا شيمبورسكا من أهم الشاعرات الأوروبيات. وإذا أردنا اقتراح تعريف للسمة الرئيسية الغالبة على إبداعاتها الشعرية، فسنجد أنفسنا واقعين - لا محالة - في مأزق. فكيف يمكن لنا تحديد وزن هذه الحقيبة الضخمة من الإبداعات الشعرية التي تتجشم عناء التعبير الإنساني، بطابعه الفلسفي والوجودي الذي يصبغ أبيات أشعارها بصبغته. فشاعرتنا لا تقف على رأس قائمة الشعراء البولنديين المنتجين شعراً على المستوى الكمي.

تؤكد شيمبورسكا أنها تكتب أشعارها، لتكون قارئتها الأولى؛ بل تقوم بتصنيفها، ثم تحكم عليها، لتطلقها حرة - بعد ذلك - لمتلقيها:

إنني أكتب لنفسي. عندما أنهي قصيدة شعرية،
أضعها في ضلف مكتبي، فترقد ساكنة بلاحراك

فترة من الزمن؛ لأعيد قراءتها من جديد. فإن بدا عليها السذاجة، أو ضآلة الشأن، عندئذ تموت هذه القصيدة، وأحكم عليها بالموت، فهى لم تعد تحيا بالنسبة لى![8]

لمحاولة فهم شعر شيمبورسكا، علينا إذن أن نتعرف على بعض أفكارها المعبرة عن أصالة شخصيتها، وعقليتها، أى ما يمثل مركز جاذبيتها:

[...] أنتم تتحدثون عن قيمة واحدة لشعرى. وفى حقيقة الأمر إن أشعارى متباينة. ليس فيها وعىٌ بالفعل، ورغم أننى أشعر بكراهية تجاه ما يطلق عليه بالقواعد فى الشعر، إلا أن ثمة البعض منها يهمنى. فى ظنى أنه من الأفضل استعادة قسم من الأرض، التى انسحب منها الشعر عن طواعية، أو اضطر أن يلفظ منها. فإن أفلحت ـ فى بعض الأحيان ـ أن أستعيد هذا القسم من تلك الأرض، فإننى سأشعر بسعادة بالغة. ليس بمقدورى أن أقحم على أشعارى ـ كشعراء آخرين ـ شخصيتى الذاتية. وربما يكون هذا الأمر نابعًا من أن هذه الشخصية ليست قوية النفاذ[9].

بمقدورنا عبر قراءتنا المتفحصة لأقوال الشاعرة ملاحظة وجود قدر ضئيل من الزهو والخيلاء، وقدر كبير من التواضع والوضوح، واللايقين. فتصريحاتها تكشف عن جوانب أخرى من شخصيتها: الحزن/ الفرح، المفارقة/ الجدية. وعن سؤال صحفى: «أتقرأ الشاعرة لشعراء آخرين؟!» تجيب قائلة: «نعم أقرأ. لايمكن لك يا سيدى أن تتخيل إلى أية درجة ـ نحن الشعراء ـ فى حاجة إلى تواصل مع شعر جيد آخر. هذا يساندنا فى التسابق الشريف الخالى من الحقد والغيرة!»[10].

هذه هى السمة التالية لشخصية الشاعرة: (الصدق الظاهر فى سطور أشعارها). فالشعر لديها يمكن مقارنته بالاعتراف الصافى، المشبع بالحساسية.

الشعر عند «شيمبورسكا» هوحياتها، وتعبر الشاعرة البولندية عن هذا بأفصح تعبير فى قصيدتها «فرحة الكتابة»:

أيوجد ثمة عالم
يجعل منه القدر غير مستقل؟
وزمن تصل فيما بينه سلاسل العلامات؟
ووجود متواصل يتخلق وفقا لأمرى؟

فرحة الكتابة
القدرة على البقاء
وانتقام يد فانية.

هذه كلمات شعرية سطرتها الشاعرة البولندية، عام ١٩٦٤، وقد بلغت فيها أوج نضجها الفنى؛ أى قبل حصولها على جائزة نوبل باثنين وثلاثين عامًا. فى تلك الفترة أيضًا مارست كتابة الشعر حول موضوعات سياسية وعامة، بدرجة ما أملته ضرورة الوضع السياسى فى بولندا آنذاك.

أما لغز معنى الوجود الإنسانى، فنكتشفه فى أشعار شيمبورسكا غير المتكررة على مستوى الفرد الإنسانى. فالإنسان فى قصائدها هو وجود تبعى، نبت شرعى للقانون الطبيعى غير المتغير، ضرورة تاريخية، لا يملك وسائل الدفاع عن نفسه؛ يخطئ فى تصوراته وآماله وحساباته من لا يعرف أنه وجود يتجرع المرارة المنغمسة فى دراما الغربة، وصعوبة التفاهم مع الآخر.

فقضايا البحث عن الوحدة الإنسانية، والتفاهم المقطوع الجذور، هى نغمات تتردد فى معظم أشعار شيمبورسكا. فالشاعرة بعيدة كل البعد عن الشعور المأساوى، بل على النقيض، بدلاً عن المشاهد المتسمة بطابع الكارثة، تقترح الشاعرة طابعًا ساخرًا هازلاً أو لحظة تتأمل فيها ما تتناوله. ويبدو هذا جليًا فى قصيدة لها بعنوان «فرق برج بابل». تحتوى هذه القصيدة أبياتًا من الشعر غير منسقة تدور بين شخصين، وتظهر لنا حوار «البُكْم»، أو ـ إن شئنا الدقة ـ مونولوجًا داخل شخصين غريبين بعضهما عن بعض. والعمل الشعرى ككل معالج فى مقاطع غاية فى البساطة. هذه القصيدة هى علاقة، لا تحوى داخلها نتائج. إنها ببساطة مقطع حديث مستقطع من الواقع، صاغته يد شاعر، إنه واقع يومى.

وتؤكد شيمبورسكا بنفسها أن الإبداع ما هو إلا جزء من الواقع لا ترمى من نسيجه توصيف الحياة فى نموها الأبدى، بل تبحث فيه عن مختلف التظاهرات والقضايا الحية، والبواعث، والنتائج، وعكسها عبر رؤية المبدع وفكره.

تنجح الشاعرة البولندية فى تحقيق سعيها، ولكن ليس منذ البداية؛ فقصائدها الأولى كانت ترهص بإبداعها المتميز المتسم بعمقه. ومع ذلك كان ينقص هذا الإبداع نبل اللحظة؛ بل كان غير مصقول. وأهم عنصر فى إبداعات شيمبورسكا لهذه المرحلة، هو فن تكوين البيت الواحد بشكل مثالى من جهة، والتوازن الأدبى الصحيح من الجهة الأخرى. «فالبساطة» فى التناول التى قد تفهم على أنها سذاجة، أو خبرة حياتية مسطحة، ومتعارف عليها، إنما تعد أهم ما يستثير القارئ ويجتذبه لقراءة أشعارها:

حب سعيد. أيكون هذا عاديًا،
أيكون هذا جديًا. أيكون هذا مفيدًا -
ما الذى يمثله العالم فى مواجهة اثنين من
البشر
لا يريانه؟

من قصيدة «حب سعيد»

لا يوجد بيت واحد يحمل داخله حقائق متعارف عليها أو متفق عليها مسبقًا. ومع ذلك، فإن أبيات هذه القصيدة جاذبة، توقظ فينا قدرات الملاحظة؛ تلك القدرات التى أحيانًا ما تقبع فى سكون، وتثير برؤوسها الصغيرة إلهامنا، وخيالنا. وفى ظنى أن أسلوبًا فى الكتابة كهذا لا يضع أمام الكاتبة عقبات كؤود من أى نوع فى أثناء ممارستها للإبداع. ومع ذلك، هو محصلة تفكير طويل وبحث دؤوب.

تقرأ شاعرتنا البولندية كل شىء كل ما تقترحه مكتبات الكتب؛ فهى تعبر عن ذلك قائلة:

دائمًا ما كنت أقرأ، وربما شكّل هذا - عن غير قصد - إلهاماتى الإبداعية - وتستطرد قائلة - أقرأ لمتعة القراءة لذاتها. تجذبنى الكتب التى تتحدث عن الطبيعة، والتاريخ، والأنثروبولوجيا (علم الإنسان). أقرأ المعاجم، تلك المتحدثة عن مختلف مجالات الحياة اليومية، وكتب السير الذاتية.

أين لنا أن نبحث عن إلهامات الكاتبة الحقيقية الأصيلة؟ تجيب شيمبورسكا بنفسها عن هذا التساؤل، عبر قصيدتها «حب ممارسة الكتابة»:

دون رغبتى، حتى وريقة الشجر، لن تسقط
فلا النبتُ ينثنى تحت أقدام الخيل

فعشق «ممارسة الكتابة» هو فى الوقت نفسه معاناة الإبداع:

أجد نفسى فى حاضرى أمام مشكلة؟! وهى أننى متعطشة لأسطر قصيدتى شامخة سامقة، تظهر المجتمع الإنسانى بشموليته. فكل الأنشطة الإنسانية النمطية تبدو لى غير ملائمة، ولا تمس بشكل حقيقى قاع المشكلة الاجتماعية أو القضية الإنسانية.

وغالبًا ما يؤكد نقاد الأدب، والمتخصصون فى تحليل أشعار شيمبورسكا، أن الشاعرة متفردة فى استيعاب الانطباعات البشرية البسيطة، وصياغة الأشكال التقليدية لتتواءم وضرورة الشعر وحاجته. والشعر - بهذا المعنى - متوافق مع الكلمة. وما دامت الكلمات تتحول فى العملية الإبداعية إلى حقيقة ملحوظة، فإن الشعر يتوافق مع الواقع.

لذلك، فنحن أميل بكثير نحو هذا الواقع المركب/ الدرامى فى أشعار شيمبورسكا، وليس لذلك الواقع المتبسط الفكه.

هذه الفلسفة الحياتية المعروفة على نحو عام، تمثل الفكرة الأم فى إبداعات شيمبورسكا، فالشاعرة تبتعد بوضوح عن الأقوال الشعرية الجميلة، المخدرة؛ تكتب لغة بسيطة وليست متبسطة. لغة تكاد تمثل فى معظم أشعارها لغة العامة. ومع ذلك، فهذه اللغة تحوى داخل تكوينها وبنائها تطورًا وجوديًا بليغًا. فكل قصيدة فى صيغتها المباشرة التى قد يبدو عليها السذاجة إنما هى فى الوقت نفسه تعليق،

«مانيفستو» لموقف الشاعرة فى مواجهة ظواهر دقيقة بعينها، تحيط بنا داخل العالم. فليس ثم صراخ أو انهيار أو إحباط أسود، ولا اتهامات، بل مفارقة بالغة الرقة، شديدة القسوة، لا نشعر بها مباشرة.

عند شاعرتنا شيمبورسكا لا تتكرر الأفكار مرتين، بينما نكتشف عند معظم الشعراء المعاصرين تنويعات مختلفة حول موضوع واحد، يتكرر دومًا فى بقية قصائدهم: كالحب، والغربة، والكارثة... إلخ.

تقول شيمبورسكا:

أريد أن تكون كل قصيدة مختلفة عن الأخرى
وإن كنت أتمنى أن يتحقق حلم من أحلامى
يومًا ما، وهو أن أقوم بخلع هذا التنوع وذلك
التباين داخل كل قصيدة بمفردها، لتؤدى ـ فى
نهاية الأمر ـ إلى توحد فى الأسلوب والمادة
الشعرية. هذا هو هدفى من ممارسة الكتابة. ليس
التعرض لعُقَد أو تيمات شعورية! أتمنى أن يصل
هذا الهدفَ إلى متلقى أشعارى جميعها.

النضج الشعرى المتكامل:

فى عام ١٩٥٧، يظهر الديوان الثالث لها (مناشدة إلى يتى) وهو الديوان الأول الذى نتمكن من العثور فيه على مختلف العناصر التى تشهد بنضوح فنى متكامل للشاعرة. فهذا الديوان، وما تلاه من دواوين، وبمقارنتهم بالديوانين الأول والثانى، نكتشف فيه ثراء فكر تجريدى عند الشاعرة، وهو فكر تدهشنا بطولته وفلسفته. يزيد هذا الثراء فكر الشاعرة حدة ومفارقة، فيلوح الشك فى طبيعة فكرة بيولوجية العالم، وفى قدرات البشر، ومحاولتهم الدؤوبة لتحسينه:

الحياة بلا مقدمات،
مسرح بلا بروفات،
جسد بلا مقاييس،
رأس بلا أفكار.

(مقطع من قصيدة: «الحياة بلا مقدمات».

يلوح لنا فى أشعار ديوان (مناشدة إلى «يتى») عدم إمكان مؤلفته التوافق مع العالم كما هو. ومع ذلك، فهى لا تصنع من هذا الموقف مأساة، بل تؤدى دورها باعتبارها صاحبة قلم متفكه ساخر. فهى تدافع عن خصائصها الذاتية وخصائص البشر.

أيوجد علاج يتسم بكماله، لمداواة مرض المعاناة القابعة داخل البشر الضائعين فى مواجهة حضارة اليوم، فى عالم زاخر بالتوترات والصراعات؟ لقد عايشت شيمبورسكا مرحلة صعبة من حياتها؛ مليئة بالأحداث المأساوية. فهى متيقنة من أن كلمة الشعر التى تقال اليوم ليس لها، ولم يكن لها أية صلة بشعور الرحمة. لذا، فإنها تقترح صيغة أخرى: فبدلاً من النصح فإنها تمسح الألم، وبدلاً من تبنى الشعور بالشفقة تكون السخرية اللاذعة؛ وبدلاً من الشعور بالمعاناة يكون الضحك:

رغب فى امتلاك السعادة،
رغب فى امتلاك الحقيقة،
رغب فى امتلاك الأبدية.
انظروا إليه!

(مقطع من قصيدة «الأفراح المائة»).

تكتب شيمبورسكا شعرًا حسب ما تمليه عليها ظروف العصر. ففى ديوان (مناشدة إلى يتى) نجد أن الشعر الوصفى الذى ألهمته المشاكل الحيوية الآنية، يفسح مكانه لشعر انطباعى وفلسفى أقرب إلى إبداعات الوجوديين. فمركز الانتباه فى أشعارها سيظل دومًا موضوعه «الإنسان»؛ ليس باعتباره بطلاً لأزماننا، بل لكونه فردًا بيولوجيًا. فهى تركز كثيرًا على علاقة الفرد بجذوره الحضارية السالفة، وكذلك الحضور الشعرى للحظة العابرة، والزمن المتواصل الطويل. والشاعرة البولندية تقيم مساحة، فى مواجهة الإنسان للثوابت المحدودة التى تحد نطاقه البيولوجى، وتاريخ وجوده. فالإنسان عند شيمبورسكا شبيه بمتحف حى للطبيعة. فالجسد تختفى داخله ذاكرة من عاش فى ما قبل التاريخ؛ وبهذا يحيا أزمانًا عدة فى وقت واحد.

تنمو رؤى الشاعرة الجديدة نموًا مطردًا بمرور الزمن، سواء كانت هذه الرؤى تاريخية أم طبيعية أم فلسفية. فالخبرات التاريخية ـ كما ترى ـ لا تمنحنا أمثلة بناءة. لم يتغير شئ، فالقوانين التاريخية لا تزال تحدد مسارنا ونحن فى

العقد الأخير من القرن العشرين. فهذا القرن ـ وربما أكثر من أية عصور متأخرة تسبقه ـ يلبس الشر زيّ الخير، يتلاعب بالحساسية الأخلاقية، ويستغل الثقة الإنسانية، ويسخر من الاتفاقيات الاجتماعية.

وتطرح شاعرتنا البولندية شيمبورسكا تساؤلات تثير الدهشة والتوقف عندها؛ تساؤلات لا تضعها في مواجهة ذاتها، بل توجهها إلى الجنس البشري برمته:

لمَ يكون كل شئ لشخص واحد؟
هذا الشخص أم ذاك الآخر؟ وماذا يفعلون؟
في اليوم الذي يدعونه الثلاثاء؟ أفي الدار
وليس في العُش؟
في الجلد وليس في قشور السمكة؟ في الوجه
لا في ورقة الشجرة؟
(مقطع من قصيدة «في حالة اندهاش»).

ويحدد الناقد البولندي المعاصر أرتور سانداور ـ Artur Sandauer[11] خصائص الشاعرة فيما يلي: «شخصية فطنة، تقف بالمرصاد ضد الواقعية الساذجة». أما الشاعر يوليان بشيبوش ـ Julian Przybos فيؤكد السمات الفردية المتصفة بها قصائد شيمبورسكا الشعرية، فيقول:

إن كل قصيدة لديها تعتمد على طزاجة الملاحظة ودهشتها الأولى، حيث تستند أشعارها على تفكير متفرد، لا يقوم على التقاط التفاصيل وتوصيفها، الذى يخلق بدوره بنية القصيدة الشعرية[12].

هذه هي ملاحظات شاعر حول شاعرة تنتمي إلى جيل الشباب، عندما كان هذا الشاعر حيًا يرزق. وتعكس هذه الملاحظات ـ عن يقين ـ جوهر الإبداع الشعري عند شاعرتنا.

فلا يذكرنا هذا الإبداع على أي حال من الأحوال بشعر يُفهم تقليديًا ولا يعامل معاملة الشعر الغنائي. ولا يُدرك بوصفه شعرًا يمثل الممكن، والعادي. ولا ينظر إليه باعتباره شعرًا تعبيريًا. ولايذكرنا بشعر يُوصف بالكلمات فقط، وهو مسار من مسارات الشعر الحديث ـ اليوم ـ الذى غدا «كالموضة».

إن إبداع شيمبورسكا الشعري تكشف فيه مختلف التظاهرات العامة، والملاحظات الفلسفية والوجودية، التي نشهدها في أعمال بروست[13] ومان[14] وجويس[15]، حيث تلبسها صيغ أعمال روائية طويلة. فالاقتراب يأتي هنا فقط من الإلهامات المشتركة بين الشاعرة وهؤلاء الروائيين، فيما يخص حالة اللاقدرة على احتواء السمة الاستعارية التي يوصف بها عالمنا، ويصمت الإنسان في مواجهتها. إنه صغير مقابل ضخامة هذا العالم، ومع ذلك يتصارع معه، متعطشًا للتعرف على أسراره.

وتؤكد شاعرتنا، ليس على قدرة الإنسان على احتواء الطبيعة واحتضانها، وإنما تؤكد على فردية الإنسان التي يتسبب عنها ـ باعتباره (هومو/ سابنس)ـ الوقوف بالمرصاد ضد هذه الطبيعة:

أترى؛
كالتخاتل يخرج من ثقب صيغه القديمة
فلكي نتمكن من احتواء العالم المتأرجح في قبضتنا
لابد أن يخرج المولود الجديد من الرحم
القديم رافعًا يديه لأعلى.
(من قصيدة: «أكروبات»).

ليس، إذن، ثمة مكان للزيف، كل ما يدور هنا، يؤدي بنا إلى واقع بعينه. لكن هذا الواقع اليومي يمكن أن يكون مختلف الجوانب، طبيعيًا، متخيلاً أو سالبًا.

ليس سفري لمدينة «ن»
كان منضبطًا وصول قطاره
قد كنت غارقًا لأذنيك في سفري
عبر الرسالة غير المرسلة
لحقتَ بألاّ تأتي
للموعد المحقق
(من قصيدة: «محطة القطار»).

فهذا الذي يعد في شعر شيمبورسكا أكثر أهمية هو خيالها الميتافيزيقي، وسهولة تأويلها وتفسيرها التي تخترق

رمادية الواقع اليومى المادى، وتتجاوزه للوصول إلى واقع معين متخيل.

ففى شعر شيمبورسكا نكتشف أن حكمها غير المتغير فى مواجهة العالم والإنسان ما هو إلا حكم إنسانى. فإبداعات شيمبورسكا مناخ شعرى له خصوصيته التى تلمس الفرد، وتمس مكانته فى عالم النصف الثانى من القرن العشرين؛ قرن الذرة والكمبيوتر والمحولات الميكانيكية وغيرها. وتبحث الشاعرة عن عالم بديل آخر، يتضح أكثرما يتضح فى قصيدتها المعنونة «أخلق العالم»، مع أنها تدرك تمام الإدراك فشل محاولاتها.

المحصلة النهائية:

تحتل الشاعرة فيسواڤا شيمبورسكا مكانة مستقلة فى الشعر البولندى المعاصر، فهى تملك هبة الوعى وملكة التعبير الخلاق؛ يرتبط كل ذلك بإبداعاتها الخيالية، وقدرتها المتميزة على تكوين الرؤى الذاتية. كما أنها تدرك طبيعة الوحدة الإنسانية أكثر داخل الفضاء المحيط بنا. فثراؤها غير المحدود ينبع من تعرفها العميق للظواهر الحياتية، المنغمسة فى فكرة الدمار التى يخلقها الإنسان، ويساعد على تطبيعها.

وتأتى ظاهرة «التوترات» الإنسانية فى شعرها، من بين علامات الفرد الواحد، وتبعيته للجنس البشرى بما هو مجموع. فالشخص الحى فى شعر الشاعرة، ينبغى له أن يشعر بأنه نتاج متوج للحياة الطبيعية، غير فاقد لمقوماته الإنسانية. لكن هذا التتويج، وتلك الإنسانية المفرطة، ما هما سوى عدوين آخرين لعالم الطبيعة.

إن مكانة الإنسان المسيطرة فى العالم أجمع تبقى بواسطة شيمبورسكا جديرة بالتحاور معها. «حرصًا على تحطيم السور الذى يخوننا، إنه سور اللاتفاهم بين البشر». فالفرد لا يريد أن يكون «طفل العصر»، ومن الأفضل له - إن كان بمقدوره - نسيان تبعات هذا الشعور. وتمثل العديد من مقولات شيمبورسكا الشعرية دفاعًا عن وجود الإنسان على المستوى الفردى، ومعايشة الفرد للحياة نفسها كهدف لذاته.

فالخلاصات الفنية للتعبير عن الواقع اليومى يمكن أن تدافع عن نفسها فى مواجهة ضراوة هذا الواقع ومرارته، وستبقى بلا ريب ثمة مناطق بعيدة يريد الفرد الوصول إليها.

والشاعرة البولندية فى هذا تقدر فنها حق قدره، فلا تستسلم لأية ضغوط خارجية. ويبدو هذا جليًا - على سبيل المثال - فى رأيها عن فكرة التعامل مع اللوحات الفنية المعبرة عن التحرر من ربقة وجودية الفقر المدقع، حيث الموت، والعجز، والوحدة، عندما لا يملك الفرد مكانًا يخترق من خلاله هذه المناطق ويتعداها. ليست الشاعرة بعيدة عن هذا النوع من الحلول المتبسطة الساذجة، لذا فهى تفكر دومًا - داخل عملها الفنى الشعرى - فى فحوى فكرة العداء الدائم لتفهم العمل الفنى بمفهومها التقليدى، ولعبة المصادفة فى الحياة اليومية، التى يصل فيما بينها نوعان من الزمن غير متلائمين: الوجود العابر، و أبدية الفن. أما الفكرة الجوهرية التى يمكن أن تنبثق من هذه المحاولات، فلا تؤكدها - على الإطلاق - قيم «الخبرات» المحيطة بنا؛ فنحن معرضون دومًا وقهرًا للارتجال غير المتوقف، للفهم غير المتكامل للظواهر، للجهل، للبداءة.

أما لغة العمل الفنى - عند شيمبورسكا - فهى كذلك مقهورة، بفضل الترتيب والتنسيق والتنظيم المزيف المتزايد للعلامات والقواعد واللوائح المتخمة بالتصنع. لذلك، فإن العمل الفنى - بالتبعية - يكذب على الأقدار البشرية، فنشاهد هوامش الحياة مشاهدة عابرة لا نتوقف عندها كثيرًا. ففى الأعمال الفنية الكبرى التى لا تموت، يصمت العمل الفنى أمام مبدعه فلا يتحدث عنه.

إن الأسلوب الوصفى الغنائى لشاعرتنا البولندية يختلف اختلافًا بينًا، إذا ما قارناه بأعمال شعرية فى الشعر البولندى المعاصر؛ حيث إنها غير مقيدة بقواعد الموديل الواحد المستمسك بلوائحه، وتمزج الخفة والمرونة بالمفارقة الروائية، تشيد الدقة المتناهية للخلاصات الفنية باللغة البولندية، وتمزجها بالاستعارات المركبة، مع توصيف عادى للظواهر الإنسانية. فالشاعرة تتخذ موقفها الحر الذاتى تجاه لغة العالم المغلقة. لا تؤمن بالقيم الرسمية من ناحية، ولا تعرض على القارئ وجهة نظرها الخاصة فتفرضها عليه من ناحية أخرى، كما أنها لا تحتمل «التأكيدات الدوجماتية»، وتلفظ بشدة الدور التعليمى التربوى للفن. إن كل حكم أو رأى يقال يشوبه كثير من التحفظات. بل إن كل حقيقة قيلت قابلة للتحاور، ولابد أن يمسها جنون التشكك[١٦]، والريبة، واللايقين، وقبل كل شئ الرغبة فى معرفة تلك الحقيقة التى لم تقل بعد!!

الهوامش:

١ ـ تشيسواف ميووش Czeslaw Milosz : ولد عام ١٩١١، كاتب بولندى، شاعر. تلمس إبداعاته الشعرية والروائية ظاهرة الكارثة ورؤية العالم المأساوية والساخرة. أهم دواوينه: (شعر عن الزمان البارد) و(الحماية). أما هم رواياته (وادى إسا) وغيرها. حصل على جائزة نوبل عن أعماله الأدبية عام ١٩٨٠. قدم للقارئ المصرى للمرة الأولى فى المجلة الشهرية إبداع، رقم ٨، عن عام ١٩٩٢.

٢ ـ ميرون بياووشفسكى Miron Bialoszewski: ولد عام ١٩٢٢، شاعر بولندى، اهتم فى شعره بالمشاعر الإنسانية المباشرة التى يحياها بطله الغنائى كل يوم. أهم دواوينه: (تحقيقات الواقع) و(ذبحة صدرية)، (فلتنفصل عنى) وغيرها.

٣ ـ تيموش كاربوفتش Tymoteusz Karpowicz : ولد فى عام ١٩٢١، شاعر بولندى، وكاتب مسرحى. تعبر أعماله الشعرية والمسرحية عن القضايا الاجتماعية والسياسية. ينجح فيها فى تقديم كشف حساب أخلاقى فى مواجهة القرن الماضى. أهم دواوينه. (فلتعد إلى البيت مؤخرا) و(القفاز الأخضر).. وغيرهما.

٤ ـ جامعة ياجيلونسكى بمدينة كراكوف Uniwersytet Jagiellonski. أقدم جامعة بولندية. أسسها الملك كازيميج الأكبر عام ١٣٦٤.

٥ ـ هنريك شينكيفيتش Henryk Sienkiewicz (١٨٤٦ ـ ١٩١٦). واحد من أهم الكتاب الروائيين البولنديين والعالميين، مؤلف روايات تاريخية. من أهمها الثلاثية: (النار والسيف) ـ (الفيضان) ـ (السيد فوديوفسكى)، والرواية دائمة الصيت: (كوفاديس)، وغيرها من القصص الطويلة (وراء الخبز) و(يانيك الموسيقى). حصل على جائزة نوبل عام ١٩٠٥.

٦ ـ فواديسواف ريمونت Wladyslaw Reymont (١٨٦٧ ـ ١٩٢٥). كاتب روائى بولندى، ممثل التيار الواقعى فى الرواية البولندية. من أهم أعماله: (الفلاحون). وقد حصل على جائزة نوبل عنها فى عام ١٩٢٤، و(أرض الميعاد) و(الناقوس المكسور) وغيرها.

٧ ـ تشيسواف ميووش: انظر الهامش رقم (١).

٨ ـ حوار صادر فى مجلة صدى كراكوف رقم ١١٣ عن عام ١٩٦٢.

٩ ـ انظر هامش (٨).

١٠ ـ المصدر السابق.

١١ ـ أرتور سانداور، ولد فى عام ١٩١٣. ناقد أدبى بولندى مهم. كاتب روائى، مترجم أدبى. أخذت هذه السطور من مقاله المنشور فى المجلة الشهرية: الغنائية والمنطقية، عام ١٩٦٩.

١٢ ـ يوليان بشيبوش Julian Przybos (١٩٠١ ـ ١٩٧٠): شاعر بولندى، كاتب، يعود تصريحه هذا إلى المجلة الشهرية: نوفا كولتورا ـ الثقافة الجديدة، عام ١٩٦٢

١٣ ـ مارسيل بروست Marcel Proust (١٨٧١ ـ ١٩٢٢) كاتب روائى فرنسى لروايات شبه تاريخية إهم أعماله على الإطلاق (البحث عن الزمن المفقود).

١٤ ـ هنريك مان Henryk Mann (١٨٦٥ ـ ١٩٥٠): روائى ألمانى أهم أعماله (الجبل السحرى)، و(شباب هنريك الخامس) وغيرها.

١٥ ـ جيمس جويس James Joyce (١٩١٥ ـ ١٩٤١): كاتب أيرلندى. من أهم أعماله الروائية: (أوليس) و(لوحة فنان فى زمن الشباب).

١٦ ـ يانوش ليجا Janusz Ligeza: كتب بقلمه مقدمات لدواوين أشعار الشاعرة ف. شيمبورسكا. وأهم هذه المقدمات على الإطلاق مقدمته لديوان (أمسية مؤلفة).

المراجع الأجنبية:

(أ) الكتب

1 - Kleiner Janasz, Maciag Wlodzimierz
- Zarys dziejow **Literatury polskiej**, Warszawa 1990.

2 - Praca zbioraowa - "**Sto wierszy polskich**", Krakow 1982

3 - Pracoa zbiorowa - "**Bez tej milosc nie mozna zyc**," Warszawa 1984

4 - Praca zbiorowa - "**Literatura polska**" Warsawa ,1984.

5 - Kalinski Witold - "**Poezja naszego wieku**", Warszawa 1989.

6 - Wislawa Szymborska - "**Wieczor autorski**", Warszawa 1993.

(ب) المجلات والجرائد اليومية

1 - Poezja 3 (229)/ 1985.

2 - Liryka i Logika - 1969.

3 - Nowa kultura - 39/ 1962.

4 - Polityka - 41 (2058), 12. 10. 1996.

5 - Gazeta Wyborcza - 232, 4. 10. 1996.

اثنتا عشرة قصيدة

للشاعرة البولندية

فيسوافا شيمبورسكا

نوبل ١٩٩٦

اختارتها: دوروتا متولى

ترجمها: هناء عبد الفتاح*

* أتقدم بالشكر للشاعر وليد منير الذى شارك فى الصياغة العربية لهذه القصائد (المترجم).

القصيدة الأولى·

ما اسمك يا امرأة؟
ـ لا أعرف.
متى ولدت، ومن أىّ مكان جئت؟
ـ لا أعرف.
لم حفرت مخبأ فى الأرض؟
ـ لا أعرف.
منذ متى تختبئين؟
ـ لا أعرف.
لم عضضتنى فى إصبع الإبهام؟
ـ لا أعرف.
أتدركين أننا لن نؤذيك؟
ـ لا أعرف.
إلى أىّ ناحية تنحازين؟
ـ لا أعرف.
نحن الآن فى حرب. عليك أن تختارى؟
ـ لا أعرف.
أما تزال قريتك قائمة؟
ـ لا أعرف.
أهؤلاء أطفالك؟
ـ نعم!

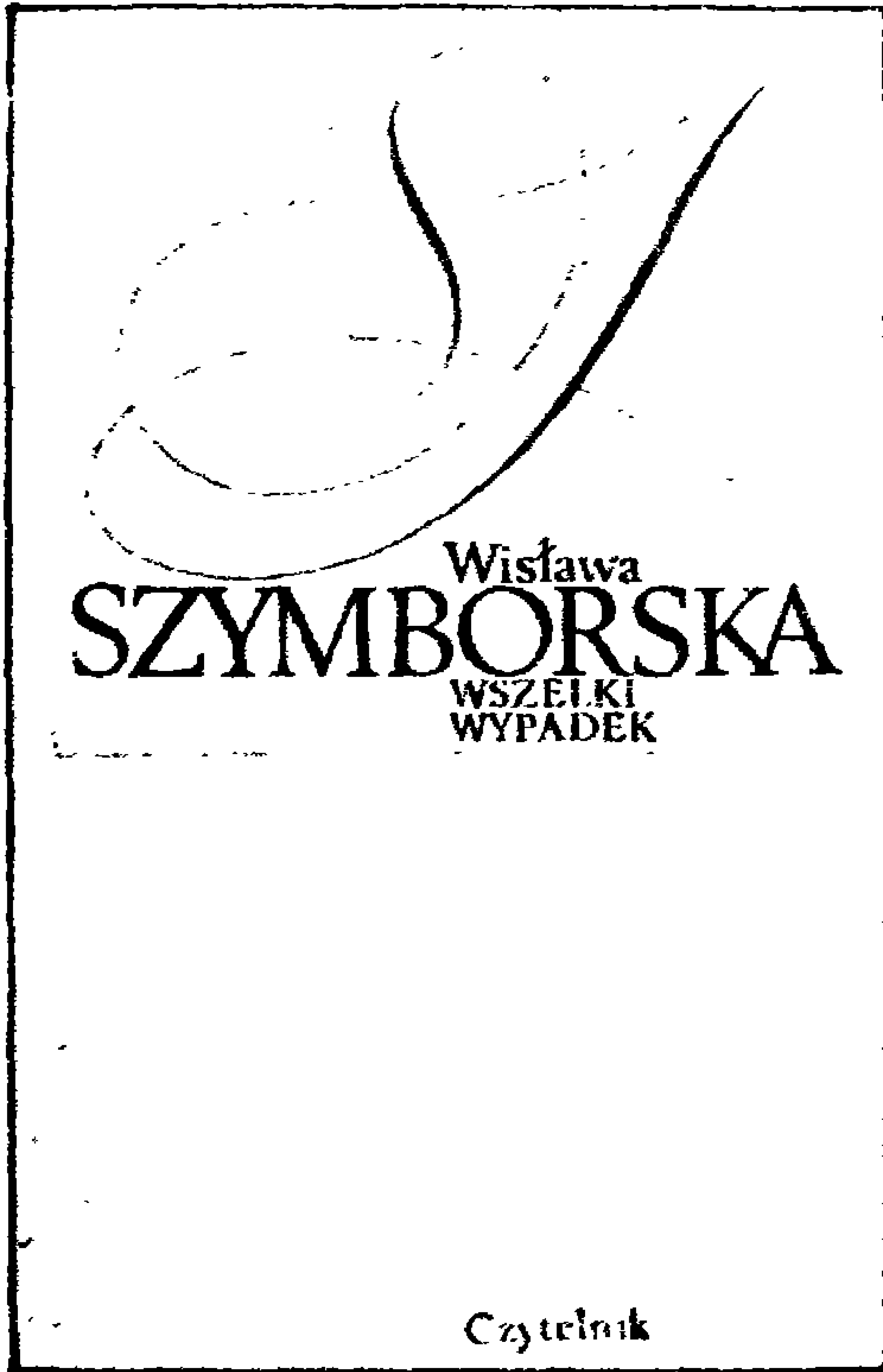
* * *

القصيدة الثانية:

حركة

أنت هنا تبكين
ولكنهم يتربصون هناك
هناك يرقصون عبر دموعك
ويلهون
هناك المرح
هناك لا يعرفون شيئًا
أىّ شىء
حتى ومضات المرايا
حتى لهب الشموع
السلالم، والممرات تحت المظلات الواقية
كأنها «حوافى» إيماءات
فى الروح
كالأيدروچين والأوكسچين
و«البلطجية» كالكلور والصودا
كالرجل الذى يهوى مغازلة النساء
الأزوت فى الأبخرة الراقصة
تتساقط، تتطاير
تتناثر تحت القبة
أنت هنا تبكين، وهم يتضاحكون
أمسية موسيقية صغيرة
من أنت أيها القناع الجميل؟!

* * *



L'édition polonaise du recueil
des poésies *A tout hazard*

القصيدة الثالثة:

على أىّ حال من الأحوال

كان يمكن أن يحدث هذا.
كان ينبغى أن يحدث هذا.
حدث هذا مبكرًا. متأخرًا قريبًا. فيما بعد.

حدث هذا . ليس لكَ.

أُنْقِذتَ لأنك كنت الأول.
أُنْقِذتَ لأنك كنت الأخير.
لأنك كنت بمفردك . بالبشر جميعًا بذات اليمين .
بذات اليسار

لأن الأمطار هطلت. لأن الظلال سقطت.
لأن طقسًا مشمسًا قد ساد المناخ.

للحظ السعيد كانت ثمة غابة.
للحظ السعيد لم تكن ثمة أشجار.
للحظ السعيد ثمة قضبان حديدية؛ خُطَّاف، عِرْقُ خشب، فرملة،

طريق مائل، ملليمتر، ثانية من الزمان
للحظ السعيد، شفرة حلاقة تبحر فوق الماء

والمحصلة.. لأنه.. ومع ذلك.. ورغمًا عن ذلك
ماذا يمكن أن يحدث لو كانت ثمة يد، قدم،
مجرد خطوة، مجرد شعرة
نحو الظروف الطارئة

إذن أنت موجود، تأتي مباشرة من تلك اللحظة المائلة؟
كانت للشباك عين واحدة، وأنت عبر هذه العين؟
لا أعرف الاندهاش، ولا أعرف الصمت أمام ما يحدث
فاصغ إليَّ ،
كيف تجعلني دقات قلبك أسرع ؟!

* * *

القصيدة الرابعة:

في حالة دهشة

لمَ يكون كل شيء لشخص واحد؟
هذا الشخص أم ذاك الآخر؟ وماذا يفعلون؟
في اليوم الذي يدعونه الثلاثاء؟ أفي الدار وليس في العُش؟
في الجلد وليس قشور السمكة؟ في الوجه لا في ورقة الشجرة؟
لم حدث ذلك شخصيًا ولمرة واحدة؟
وبالتحديد فوق الأرض؟ عند النجمة الصغيرة؟
بعد كل تلك الحقب المتعاقبة من اللاوجود؟
ثمنًا لكل الأزمان، وثمنًا لكل النباتات المائية؟
تحديدًا الآن؟ لحمًا ودمًا؟
ذاتها بذاتها... ما الذي
ليس دانيًا ولا حتى بعيدًا مائة ميل عن مكاننا هذا؟
ليس بالأمس ولا منذ قرن من الزمان
أجلس وأنظر في الزواية المظلمة
هكذا كأنَّ رأسًا تشرئب
إلى صراخ يصدر عن كلب ذي عينين محدقتين .

* * *

القصيدة الخامسة:

انطباع عن المسرح

السادس هو الفصل الأهم في المأساة
القيامة ومشاهد المعارك ،
تعديل الباروكات ، الأزياء الفخمة ،
نزع السكين من الصدر ،
حل المشنقة من الرقبة ،
الوقوف المنتظم في صف واحد ما بين الأحياء
الوجوه للنظارة

التحيات زرافات ووحدانا
الكف البيضاء فوق القلب الجريح ،
المنتحرة تضع القدم خلف القدم تحية ،
الميل بالرأس التي قُطعت منذ قليل

التحيات الثنائية
الغاضب يمنح ذراعه للطيب،
الضحية تنظر بعشق في أعين الجلاد ،
المتمرد بلا كراهية يتحرك جنبًا إلى جنب مع الطاغية
أولئك الذين يدوسون أحذيتهم الذهبية
ينثرون الحِكَم الأخلاقية من تحت استدارة قبعاتهم
التهيؤ الثابت ، لبدء البداية من جديد .

فمجرد التفكير في أنهم خلف الكواليس ينتظرون في صبر ،
لا يخلعون الأزياء ،
لا يمسحون أصباغ الماكياج ،
كل هذا يثيرني أكثر من كلمات مأساة

وفي حقيقة الأمر ، فالشيء السامي هو إسدال الستار
وذاك الذي يُرى من تحت حوافها فوق الخشبة -

حيث تلتقط الزهرة من الأرض، يدٌ مسرعة
حيث تلتقط الأخرى من هناك السيف المتداعى
عندئذ فقط تقوم تلك اليد الثالثة... الخفية
بمهمتها :
حيث تمسك بعنقى فى قوة .

* * *

القصيدة السادسة:

حب سعيد

حب سعيد. أيكون هذا عاديًا ،
أيكون هذا جديًا ، أيكون هذا مفيدًا ـ
ما الذى يمثله العالم فى مواجهة اثنين من البشر،
لا يريانه؟

متساميان، بل سبب،
اثنان من ملايين ، لكنهما موقنان
أن ما حدث كان ينبغى له أن يحدث ـ مقابل ماذا ؟ لا شئ .
النور يتساقط من اللامكان ـ
لمَ يتساقط على هذين، وليس على الآخرين ؟
أهذا يخجل العدالة ؟ أجل .
أهذا يهز تراكم المبادئ الحانية ،
يرمى من القمة بالرسالة الأخلاقية ؟ يهزها ويخلخلها .

فلتنظروا نحو هذين السعيدين :
لو أنهما تقنّعا حتى قليلا ،
مثلًا دور التعيسين ، مانحين الأصدقاء القوة!
فلتصغوا كيف يضحكان ـ بطريقة محرجة .
أىّ لغة يتحدثان ـ لقد فهمت ظاهرها .

يصعب تخيل ما كان يمكن أن يحدث ،
لو أنهما أصبحا مثالاً يمكن احتذاؤه
ما الذى يُتوقع أن ينظر إليه الدين ، الشّعر
عن أىّ شيء تتذكر ما هو جدير بإيقافه.

حب سعيد. أهذا ضرورى؟
الأدب والتعقل يأمران بأن نصمت تجاههما
مثلما يتحدثون عن فضائح الأسر الأرستقراطية .

فالأطفال الرائعون يولدون دون مساعدة هذا الحب
فضلا عن أنه لم يشغل الأرض عن كثرة نسماتها
نادرًا ما يحدث هذا.

فهؤلاء البشر الذين لم يعانقوا هذا الحب السعيد
يؤكدون أن الحب السعيد لايوجد .
مع عقيدة كهذه سيتعلمون على نحو أسهل
كيف يحيون
وكيف يموتون !

* * *

Wislawa Szymborska
Salz. Gedichte
Herausgegeben von
Karl Dedecius

edition suhrkamp
SV

Couverture de l'édition allemande des poésies de Wisława Szymborska

القصيدة السابعة:

الحياة بلا مقدمات

الحياة بلا مقدمات ،
مسرح بلا بروفات ،
جسد بلا مقاييس ،
رأس بلا أفكار ،
لا أعرف الدور الذى سأؤديه
أعرف فقط ، أنه دورى ، الذى لايتغير.

حول أىِّ شىء ، تدور المسرحية ،
لابد لى من التنبؤ بذلك ، من خشبة المسرح .

إنه نسق مضلل لأحترم الحياة ،

فإيقاع الأحداث مملىً علىّ، أتحمله بمشقة .
أرتجل ، ولكنَّ الارتجال يدفعنى إلى القىء .
أتعثر فى كل خطوة بأشياء مجهولة .
أسلوب وجودى، ينغمر فى محدوديته
بواعثى ما هى إلا مجرد هواية.
فالتردد الذى يفسرنى ، إنما هو أكثر تحقيرًا لى .
وهذه الحدود المتصالحة ، كم أشعر ببشاعتها .

فالكلمات لا تنسحب ، ولا الحركات ،
للنجوم غير المعدودة ؛
فالسمة مثل «المعطف» عندما تُحكَم أزراره فى مفترق الطريق
وهذه هى المحصلة المحزنة، لهذه المفاجأة .

لو أن يومًا واحدًا من أيام الأربعاء
لو أن يومًا واحدًا من أيام الأربعاء قمت
بتدريباتها مبكرًا ،
ولو أن يومًا واحدًا من أيام الخميس
تكرر مرة أخرى!
لكنَّ يوم الجمعة يأتى ، من
كاتب سيناريو غير معروف
فهل هذا أمر طبيعى، إنى أسأل .
(بصوت مبحوح ،
إنهم حتى لم يمنحونى فرصة للنحنحة).
إنى أفكر بشكل ينقصه الإيمان ، التفكير
بأن هذا ليس إلا امتحاناً عابرا
موضوع فى فضاء فوضوى . كلا .
تقف فى داخل الديكورات ، وأرى كم هى قديمة .
لقد ادهشتنى الدقة فى صنع جميع قطع الإكسسوارات .
خشبة المسرح الدوار تتحرك منذ لحظات طويلة .
بجوار مصادر الإضاءة ، تلك ، تبقى هذه البقع السماوية .

آه ، ليس ثمة شك
فى أن هذا هو العرض الأول .
ومع كل ما أفعله ،
يتغير فىَّ شكل الذى فعلته من قبل.

* * *

القصيدة الثامنة:

كتابة السيرة الذاتية

ما الضرورى ؟
لابد من كتابة مذكرة ،
وتكون السيرة الذاتية ملحقة بها

ومهما كان العمر طويلاً
فعلى السيرة الذاتية أن تكون قصيرة.

الالتزام بالخلاصة وتصنيف الحقائق .
المناظر الطبيعية للبلدان ، عناوين
وتهتز الذكريات فى تواريخ ثابتة .

من مختلف قصص الحب لا تكتب سوى تلك التى انتهت بالزواج ،
ومن الأطفال لا يكتب إلا المولود

فالأهم هو من يعرفك أكثر من هذا الذى تعرفه .
أما الأسفار فلا تدون إلا تلك التى تكون خارج البلاد

التبعية لشىء ، ولكن دون لماذا
الاعتراف دون معرفة السبب
اكتب بالطريقة التى تؤكد أنك لم تتكلم مع نفسك طوال حياتك
أنك عبرت نفسك من بُعْد

أعبر صمت الكلب ، القطط والطيور ،
ذكريات الأمتعة الباقية، والأصدقاء، والأحلام.

أىْ: الثمن دون القيمة.
والعنوان أكثر أهمية من المضمون .
فرقم الحذاء أهم من اتجاهه وإلى أين يسير .

فهذه الصور الفوتوغرافية ماثلة
تحسب شكلها وطريقة تكوينها وليس
ما يُسمع عنها
ما حالك ؟
أزيز المكائن تمضغ الأوراق .

* * *



القصيدة التاسعة:

اتفاقية سرية مع الأموات

ما الحدود التى حلمت فيها بالأموات ؟
أفىَ معظم الأحوال تفكر فيهم قبل النوم ؟
من الذى يلوح فى أفق حلمك بدايةً ؟
أهو دائمًا ذلك الشخص نفسه ؟
الاسم؟ اللقب؟ اسم المقبرة؟ تاريخ الوفاة ؟

أى التفاصيل يستحضرونها ؟
أهو التعارف القديم ؟ أهى صلات القربى ؟ الوطن ؟

أيتكلمون عن المكان القادمين منه؟
ومن يقف منْ خلفهم ؟
ومَنْ ذا الذى ـ فضلا عنك ـــ يحلم كذلك ؟

أوجوههم قريبة الشبه بصورهم الفوتوغرافية ؟
أأصبحوا أكثر سنًا تحت تأثير السنوات ؟
أهى وجوه ممتلئة ؟ بائسة ؟
قتلى ؟ أم أنهم استطاعوا تضميد جراحهم المثخنة؟
أيتذكرون دومًا من قتلهم ؟

ما الذى يحملونه فى أياديهم ـ صفْ هذه الأشياء .
ما الذى يملكونه فى عيونهم ـ تهديد ؟ رجاء ؟ وما هو ؟
أتتحدثون فيما بينكم عن الطقس؟
عن الطيور ؟ عن الأزهار؟ عن الفراشات ؟

من ناحيتهم ألا توجد ثمة أسئلة محرجة ؟
وأنت ما إجاباتك عن أسئلتهم ؟
هل يصبح صمتك الظاهرى بديلا عن الإجابة ؟
وتغير ـ عن قصد ـ موضوع الأحلام ؟
فهل توقظه من أحلامه فى الوقت المناسب ؟

* * *

القصيدة العاشرة:

الصورة الفوتوغرافية الأولى لهتلر

من هذا الطفل الذى يرتدى قميصه ؟
إنه الطفل «أدولف» ابن عائلة «هتلر» !
أسيكبر ويغدو دكتورا فى القانون ؟
أو مغنى «تينور» فى أوبرا ڤيينا ؟
من صاحب هذه اليد الصغيرة ؟ من صاحبها ؟ الأذن ، العين ، الأنف ؟
من صاحب هذه المعدة المترعة باللبن ؟ ما زلنا لا نعرف :
عامل طباعة ؟ تاجر ؟ قسيس ؟
إلى أىِّ مسار تتجه هذه الأقدام المضحكة ؟ إلى أين ؟
إلى البستان ؟ إلى المدرسة ؟ إلى المكتب ؟ إلى الزواج ؟
أيتزوجُ ابنَة رئيس الحى؟

«بوبو»، أيها الملاك ؛ فتات الخبز ، شعاع
عندما جاء إلى هذا العالم فى العام الماضى ،
لم تنقص العلامات فى الأرض ولا فى السماء :
الشمس الربيعية ، فى النوافذ زهور «البيلارجونيا»
موسيقى «صندوق الدنيا» تصدح فوق أرصفة الشوارع
نبوءة متفائلة فى وريقة وردية ،
وقعتْ قبل الميلاد بلحظة، عندما تنبأ الحلم للأم :
ترى الحمامة فى الحلم ـ وهو نبأ سار
تُمْسكُ به ـ سيأتى الضيف الذى انتظروه طويلا.
طرقات على الباب ، مَنْ هناك ؟ ـ قلب «أدولف» يدق الباب
«البيرون»، «الحفاضة»، مريلة، شُخْشيخه

أما الفتى الصغير، فينبغى أن تحمد الرب على سلامة صحته، وينبغى
طرق الخشب حتى لا يحسد

إنه قريب الشكل من والديه، من القط فى السلة،
قريب من الأطفال الآخرين بصورهم الفوتوغرافية فى ألبومات أخرى

وبعد ، لن نبكى الآن فى هذه اللحظات ،
السيد المصور خلف ردائه الأسود
سيعلن: «استعد للتصوير
١ ـ ٢ ـ ٣ بِستريك»

«أتيليه كرينجر» شارع جرابين، مدينة براونين،
و«براونين» ليست بمدينة كبرى ، بل هى مينة محترمة ،
ذات أصول عريقة ، وجيران موثوق بهم ،
رائحة الجاتوه ، والصابونة الداكنة
لا يسمع نباح الكلب ، وخطوات القدر .
أما مدرس التاريخ ، فيحلُّ الياقة، ويتثاءب
حول كراسات التاريخ.

* * *

القصيدة الحادية عشرة:

ملابس

تخلع ، نخلع ، تخلعون
المعاطف ، السترات ، أطقم الثياب ، البلوزات
من الصوف ، القطن ، القطن الصناعى ،
الچونلات ، السراويل ، الجوارب ، الملابس الداخلية ،
توضع، تُعلَّق، ترمى على
مساند الكراسى ، أجنحة البارافانات ؛
يقول الطبيب : حتى الآن ليس الأمر بخطير ،
رجاء ارتدى ملابسك، استرح، فلتسافر ،
تناول هذا الدواء ـ إذا تطلب الأمر ـ قبل النوم، بعد الأكل،
فلتزرنى بعد شهور ثلاثة ، بعد عام ، بعد عام ونصف ؛
أتدرك الآن ؟! اعتقدت أن الأمر خطير ، ونحن قد خفنا
وأنتم قد خفتم ، وهو قد ارتاب فى الأمر ؛
حان الوقت لشد الوثاق ، باليدين المرتعشتين ، والإغلاق
يشد وثاق ، يشبك، ينفتح ينغلق ، يطوق
الأحزمة ، الأزرار ، أربطة العنق ، الياقات
وتُشدُّ من القفازات ، من الحقائب ، من الجيوب .
المطوية بشكل مهمل، فى نقط، فى خطوط، فى حواف على شكل زهور
على شكل مربعات الشال
ذاك الذى سيبقى ـ فجاة ـ عمرًا أطول.

* * *

القصيدة الثانية عشرة:

حول الموت ولكن بلا مبالغة

لا يعرف الهذر
ولا النجوم ، ولا الجسور ،
ولا غزل المنسوجات
ولا التنقيب فى المناجم ، ولا زراعة الحقول
ولا بناء السفن ، وطهى الحلويات .

إن كلماتنا حول خطط الغد
يقتحم الموت نهايات مقاطع هذه الكلمات
حيث لا يتحدث عن موضوعنا

إنه حتى لا يعرف
ما تنهض عليه مهنته :
فليس هو بقادر على حفر حفرة ،
ولا صنع نعش
وليس فى وسعه تنظيف المكان بعد إتمام الحدث

صار مشغولا بفعل القتل ،
ينسى القيام بذلك على نحو متقن،
يقترفه بلا نظام ولا مهارة .
كأن الموت يتعلم ـ فى كل منا درسه الأول

يصل إلى ذروة الانتصارات
وكثير من الانكسارات
أهدافه غيرصائبة ،
ومحاولاته يقام بها من جديد !

أحيانًا تضيع قواه ،
ليس بإمكانه أن يصيب ذبابة فى الهواء
ولا دودة واحدة
يخسر السباق معها عندما يسير على طريقته .

هذه النباتات الدرنية والبقوليات ،

قرون الاستشعار ، الزعانف ،
الكائنات ذوات القصبة الهوائية .
ريش الطيور المستفزة لجذب إناثها ،
وجلود الحيوانات الشتوية الجديدة

يشهد كل هذا على تأجيله
لعمله البطىء .
فالرغبة الشريرة لا تكفى
وحتى مساندته له فى الحروب والانقلابات ،
مازالت ضئيلة إلى وقتنا هذا

فالقلوب تطرق البيض من داخله
تنبت الأعمدة الفقرية للرضّع
ومن الحبوب تزدهر الوريقتان الأوليان

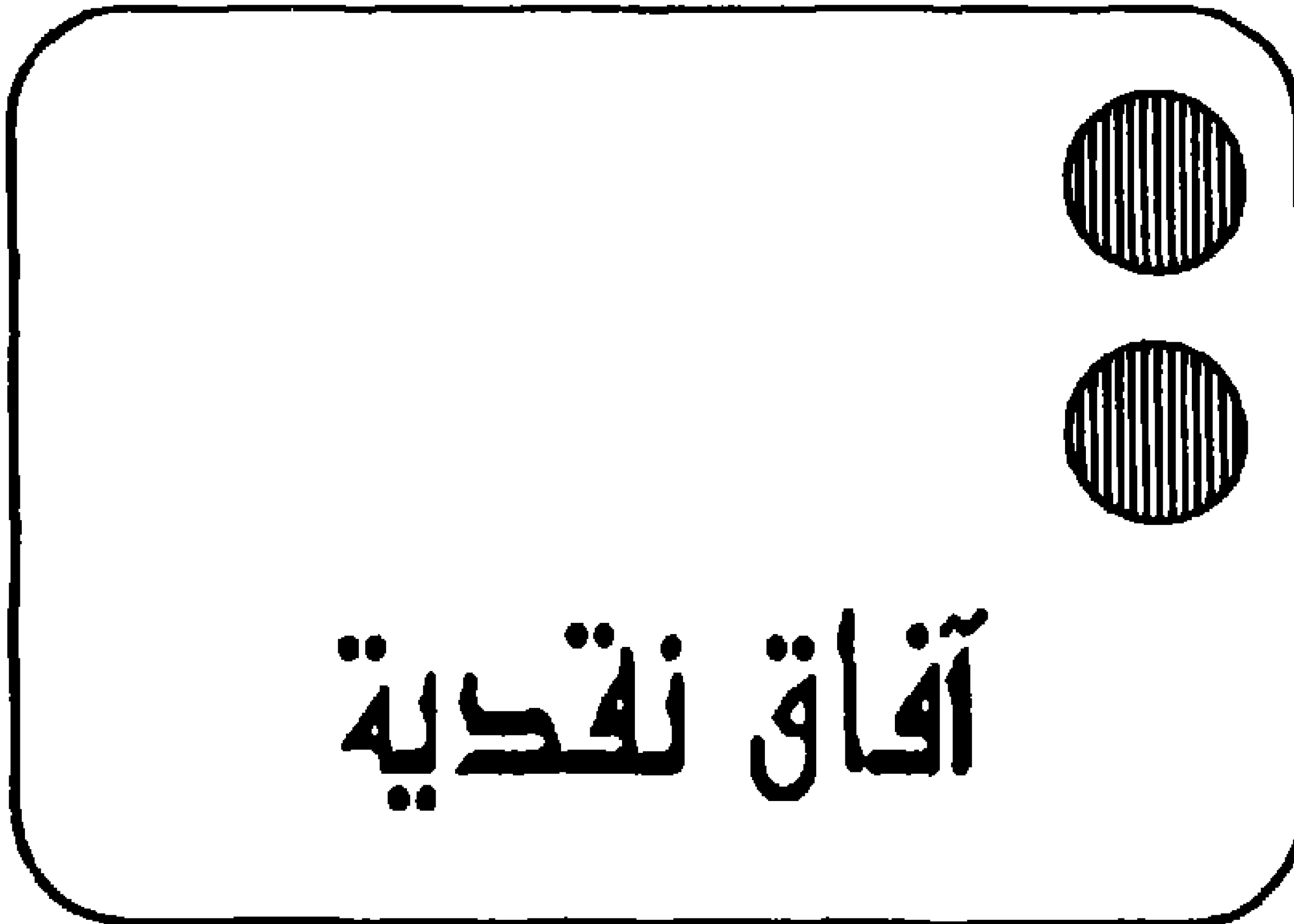
بل غالبًا ما ترفع منها أشجار سامقة فى الأفق .

من الذى يعلن أن الموت أقوى الأقوياء ،
أنتَ نفسك دليل حى ،
على أنه ليس كذلك .

ليس ثمة حياة كهذه
يمكن أتكون ـ ولو للحظة ـ قابلة الموت .

فالموت
دائمًا ما يأتى بهذه اللحظة السالفة متأخرًا
عبثًا يمسك على نحو عنيف بمقبض اليد
لباب غير مرئى .
فمنْ أدرك هذه اللحظات.. أدرك
أنَّ الموت ليس بقادر أبدًا على اختطافها .




آفاق نقدية


مدخل إلى قصيدة النثر

١- من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر

سوزان برنار*

النثر الشعرى وقصيدة النثر مجالان أدبيان متمايزان، لكنهما - رغم هذا - متماسان، ففيهما تتبدى الرغبة نفسها فى التحرر، واللجوء نفسه إلى طاقات جديدة للغة. فكيف تم العبور - فيما بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين - من النثر الشعرى، الذى كان لا يزال غير عضوى، إلى «قصيدة النثر» التى اعتبرت نمطًا أدبيًا حقيقيًا؟ أعتقد أنه لا غنى - فيما أعتقد - عن الإشارة إلى ذلك هنا.

والواقع أن قصيدة النثر لم تتفتح - فجأة - فى حديقة الأدب الفرنسى، فقد احتاجت - فى ذلك - إلى تربة ملائمة، أعنى إلى أذهان تؤرقها - بشكل واع تقريبا - الرغبة فى العثور على شكل جديد للشعر؛ كما احتاجت - أيضًا - إلى الفكرة الخصبة القائلة بأن النثر قابل للشعر. إنه النثر الشعرى، أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطغيان الشكلى الذى مهد لمجئ قصيدة النثر. فعبر المجادلات التى نشأت بصدده، تدعمت فكرة الانفصال الضرورى بين الشعر و النظم. ويمكن القول إن القرن الثامن عشر قد مكن - ببطء، وعبر عدة محاولات - من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر (الاختصار، الإيجاز، كثافة التأثير، والوحدة العضوية)؛ وبذلك سننتقل من النثر الشعرى، الذى لا يزال نثرًا، إلى قصيدة النثر، التى هى - قبل كل شئ - «قصيدة». وسياق هذا التحول معقد، وما نميزه من مسطحات واضحة أقل مما نميزه من تيارات واتجاهات عامة، تختلط وتتقاطع، وتنفصل هنا لتتلاقى فى مكان آخر. لذا، فإننى أود الإشارة -

* المقال ترجمة للمقدمة التاريخية "Aperçu Historique" من كتاب Le Poème en Prose avant Baudelaire: Suzanne Bernard,Le Poème En Prose De Baudelaire Jusqu'a nos Jours, Libraire Nizet,Paris ونشر فى هذا العدد الجزء الأول من المقال بعنوان: من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر على أن نواصل فى العدد القادم نشر الجزء الثانى. ترجمة راوية صادق: فنانة تشكيلية ومترجمة. تقوم حاليا بإنجاز الترجمة العربية الكاملة للكتاب. وراجع الترجمة الشاعر رفعت سلام.

على الأقل ـ إلى هذه التيـارات الرئيـسيـة التى انجذبت من الشعر ـ أكثر فأكثر ـ فى اتجاه النثر.

فلم تكن مسألة «شعر نثرى» مطروحة حتى القرن الثامن عشر، حيث كان بديهيا أن الشاعر ـ بحكم تعريفه ـ هو من يكتب الشعر المنظوم. فالقافية والبحر كانا ضروريين لشعرٍ لاتزال فكرته ترتبط ـ طبقًا لأصوله (شعر «غنائى») ـ بأصول الغناء الموزون. ولابد أن نذكر ـ هنا ـ أهمية العلاقة بين الموسيقى والشعر.

الأبيات هى أطفال القيثارة
ولابد من غنائها لا قولها

كما قال «لاموت»، وكان يعتقده أغلب الناس. فالشعر قرين الموسيقى، الذى ارتبط بالموسيقى طوال قرون، فخضع ـ طوال هذه المدة ـ إلى عبودية الإيقاع الموسيقى. ففى الأشعار المغناة، كانت نبرة الصوت أو العلامة النحوية (التى تتضح فى نهاية كلمة أو مجموعة كلمات) تختفى لصالح النبرة الموسيقية: فقد «غنّت» العصور الوسطى كلها الأبيات بالتوقف عند نهاية الشطرة، وعند القافية فحسب، رغم كافة العناصر المنطقية أو الانفعالية، وذلك إلى حد افتقار هذه الأبيات لعلامات الترقيم. ويوضح كتاب «جـ. لوت» الجديد هذا المفهوم تماماً[١].

وقد استمر هذا الإنشاد «العددى» الصرف حتى عندما وجد الشعر نفسه وقد انفصل عن الموسيقى. ويعلم الجميع أية جهود اضطر راسين وموليير إلى بذلها لإدخال مزيد من التنويعات فى إلقاء الشعر[٢]. وسيكون أفول هذا «الغناء الرتيب» فى الإنشاد ـ الذى سيتحسر عليه فولتير[٣] ـ أول طعنة لمبدأ التماثل الإيقاعى، ولـ «الشكل المريح» المتمثل ـ شعريًا ـ فى البناء الثنائى للوزن السكندرى[٤]. وهكذا، فعندما أكد راسين إلى شامسليه ـ بتغيير مفاجئ فى النبرة ـ على الوقفة غير المنتظمة (بعد التفعيلة الرابعة) للبيت الذى يقوله ميثريدات:

لقد تحاببنا.. أيها السيد، كم تتقلب سحنتكم[٥]!

يمكن القول إن تاريخ الشعر الفرنسى سيصبح ـ منذ ذلك الحين ـ تاريخ استعادة بطيئة للمعنى على حساب الصوت، وللجملة على حساب الوزن، وسيتزايد ـ بهذا المعنى ـ اقتراب الشعر من النثر. وكان أن ظلت هذه القطيعة مع الإيقاع المنتظم تتفاقم ـ على نحو ما أوضح «د. مورنيه» حتى نهاية القرن الثامن عشر[٦]؛ وسترى «الاهارب» يعلن سخطه على «روشير» الذى ـ بحجة تنويع انسجام الأبيات ـ يقوضها، «فيهبط بها إلى أشكال النثر، بإسقاط الإيقاع عنها، وهو ميزتها»[٧]. ولن نؤكد كثيراً أهمية هذا التحول الذى يقول عنه «لوت» إنه «لن يكون له مثيل إلا فى تحولات الرومانتيكية»[٨]. فهل كان يمكن لتحرر الشعر (الذى يمكن أن نرى مظهراً آخر له فى الأشعار المسماة «حرة» لدى لافونتين وموليير) أن يمضى ـ عندئذ ـ إلى أبعد من ذلك؟ ربما لم يتم البحث عن أشكال تحرر أخرى، لكن القوى المحافظة، والميل إلى النظام، والمعمار التماثلى الجميل، كانوا لا يزالون فى حالة قوة بالغة، فى عصر لويس الرابع عشر؛ وينبغى انتظار الرومانتيكية كى نرى ـ حقًا ـ «تفكيك» البحر السكندرى، ربما ـ أيضاً ـ لعدم وجود شاعر كبير قادر على زعزعة طغيان «القواعد»[٩]. وعندما ستدّعى موجة حداثية ـ خلال «الشجار» الشهير ـ أنها تكنس الشعر الكلاسيكى، فإنها ستهدف إلى أن تحل النثر (النثر الشعرى) محله.

وثمة واقعة جديرة بالملاحظة: ففى كل العصور التى ظهرت فيها العقول الاستقلالية فى الأدب (كانعكاس لاتجاه أكثر عمومية فى مبدأ السلطة، ومن أجل تحرير الفرد)، نرى الشعر يتراوح بين طريقين مختلفين فى اتجاهه نحو الحرية: تحرير الشعر الذى تخلص من قيود العروض والأوزان، والتخلى النهائى عن النّظم لصالح الشعر النثرى. تطوير، أو ثورة. ولسوف ندرك «زمن» التردد نفسه بين الشعر المتحرر والشعر النثرى، فى كل مراحل التحرر التدريجى للأشكال الشعرية: الرومانتيكية، الرمزية، السيريالية. وتشكل هذه العهود «نهايات قصوى» فى منحنى يمكن أن يمثل كثافة إنتاج قصيدة النثر. وعلى أية حال، فقصيدة النثر تجد نفسها ـ كل مرة ـ مهجورة فى النهاية، ويهبط المنحنى من جديد، ما إن يصبح معتاداً ذلك التطور الذى يمنح الشعر مزيداً من الحرية، بما يجعله يقترب من النثر ـ وصولاً إلى نقطة النهاية المعاصرة ـ حيث نرى الشكلين، الشعر والنثر، يتواجدان معًا، وأحيانًا ما يمتزجان.

لقد شهدنا المرحلة الأولى فى طريق تحرير الشعر، ولنا أن نلحق بها بضع تجارب غربية لأشعار غير مقفاة، وذات أطوال متنوعة، بحيث تبدو - الآن - كحدس خجول لـ «الشعر الحر» الرمزى، لكنها كان من المقرر أن تظل فى وضعية المحاولات المعزولة[١٠]. وبقى لنا أن نرى كيف تقود روح التحرر نفسها - فى العصر نفسه - إلى البحث فى النثر، عن صيغة لشعر بلا قافية ولا وزن. والواقع أن كل شئ يتواكب: العقلية «الحديثة»، ورد الفعل ضد القواعد، وتأثير الترجمات، وتحرير اللغة، وأيضًا ضعف الشعر العروضى فى القرن الثامن عشر، وذلك ليمهد لقدوم هذا النوع الأدبى، الأكثر حرية، والأكثر مرونة، والأكثر حداثة، والذى لن يكون سوى قصيدة النثر.

تليماك وهجمة الحديثين

فى العصر الذى ظهرت فيه «تليماك»، منح «بوالو» و «الأب دى بو»[١١]- أيضًا - اسم «قصيدة النثر» للروايات:

... هناك أنواع من الشعر لم يتخطانا فيها اللاتينيون، بل لم يعرفوها أبدًا، مثل تلك القصائد - على سبيل المثال - التى نسميها روايات.

ذلك ما يقوله «دى بو» فى «خطاب إلى بيرو» عام ١٧٠٠. ورغم ذلك، فعلينا ملاحظة أنه يعتبر رواية النثر «نوعًا من الشعر». وأعتقد أنه انطلاقًا من «تليماك» - بالتحديد - توجهت الرواية، عمدًا، نحو الشعر؛ وهو زعم اعترف به «فنيلون» الذى يعتبر مؤلفه - الذى قدمه الناشر باعتباره تكملةً لأنشودة الأوديسة (الرابعة) - كـ «سرد خرافى فى شكل قصيدة بطولية، مثلما فى قصائد هومير وفرجيل»[١٢]. هذه الرغبة الواعية فى بث الشعر فى النثر كانت - فى بدئها - خميرة ثورية، وفهمها «الحديثون» باعتبارها كذلك - حقًا - خلال الـ «مشاجرة» الشهيرة، ورفعوا «تليماك» كأنها راية الثورة، واندفعوا - بقيادة «هودار دى لاموت»[١٣] المتحمس - للهجوم على قلعة القافية، المنيعة حتى هذه اللحظة. وقدم «فنيلون» - بنفسه - المعونة العسكرية، بطريقة فعالة، عندما قام - فى «خطاب إلى الأكاديمية» (١٧١٤) - بالفصل بين الشعر والنظم[١٤]، وعندما تكفل بقضية القافية:

إن نظمنا للشعر - إن لم أكن مخطئًا - يفقد أكثر مما يكسب من القافية، إنه يفقد الكثير من التنوع، والسلاسة، والانسجام[١٥].

وعبثًا حاول حزب الكلاسيكيين المعارضة، والتذرع بالتمييز المقدس بين الأنواع، والإعلان - بقلم «الأب ديفونتين»[١٦]:

إنها لإساءة استخدام للمصطلحات، وتخلٍّ عن الأفكار الواضحة والجلية، أن نمنح اسم الشعر - جديًا - إلى النثر الشعرى، على نحو ما حدث مع «تليماك».

لم يكن قد حدث شئ من ذلك. فقد أعلن الكُتّاب - بحماسٍ غامر - أنهم تخلصوا من «عبودية نظم الشعر» كما قال الحديثون[١٧]، واندفعوا فى إثر «فنيلون» ليكتبوا أشعارًا ملحميةً نثرية: سنجد قائمةً بها، مع التعليق عليها، فى أطروحة «ا . شيريل»[١٨].

وبدا من الممكن كسب المعركةِ - مقدمًا - ضد نظم الشعر، فى قرن كان الشعراء «الكبار» يدعون «روسو» و «لى فران دى بومبينيون» و «لوبران»، وحيث كان الشعر الفرنسى أسير إطار القواعد الضيقة، وقد تيبس من جراء نزوعه إلى التجريد، وافتقر من تعلقه الشديد باللغة «السامية»، ولم يعد إلا شبحًا بلا لون. والمؤسف أن النثر الشعرى استعار من الشعر - على وجه التحديد - كل ما يملك من الأنماط الاصطلاحية والأكثر زيفًا، من أجل شن الحرب عليه: الأسلوب المتسامى، والتوريات الأنيقة، والكليشيهات الفخيمة. والنتيجة: سيل من الإنتاج الغث مثل «جوزيف، قصيدة من تسعة أناشيد» من تأليف «بيتوبيه» (١٧٦٧)، و «أنكا Incas» التى قام «مورمونتيل» «بضبط وزن نثرها الهادئ فى أبيات ومقاطع شعرية»[١٩] (١٧٧٧)، أو العمل الشهير لـ «الأب دى ريراك»: «ترتيلة إلى الشمس» (١٧٧٧)، ضمن أعمال أخرى كثيرة. وندرك لماذا يعلن السويسرى «ديشرنى» باستياء - بعد أن استوعب «ترتيلة إلى الشمس، جوزيف والكون، قصيدة نثرية» - أنه «إذا ما كان الهذيان الشعرى يمكن الكشف عنه فى القصائد المزعومة، فإنه لهذيان ثلجى»[٢٠]! وإذ هرب «فنيلون» إلى الطبيعى،

والتنوع، والإيقاع السلس والمضبوط، وما أسماه بـ «الجليل العادي»(٢١)، وقع منافسوه فريسة الخطابة والاستسهال؛ فلم يدركوا أنه لا يكفي - لإبداع أعمال شعرية - إلصاق الزخارف المصطنعة على النثر.

وترجع أهمية هذه المحاولات - مع ذلك - إلى أنها تظهر الفصل الذى حدث، فى القرن الثامن عشر، بين الشعر والنظم: فقد أصبحت الأذهان والآذان مهيأةً - من الآن فصاعداً - للبحث عن المتعة الشعرية فى مكان آخر غير الشعر المنظوم. ومع ذلك، فالترجمات - على نحو خاص - هى التى جعلت فكرة «شعر نثرى» مألوفةً للجمهور.

تأثير الترجمات

عندما أراد «الأب بريفو» إثبات عدم ضرورية القافية للشعر، قدم - برهاناً على ذلك - «نجاح عدد من الترجمات إلى النثر الشعرى، التى نقلت إلى لغتنا - دون مساعدة القافية - كل جماليات الشعر الأجنبى»، وأوضح أن «ترجمة الأب سانادون لقصائد «هوراس» الغنائية، وترجمة ميرابو لقصائد «تاس»، وترجمة سانت مور لقصائد «ميلتون»، يمكن اعتبارها قصائد فرنسية غير مقفاة»، «فهذه القصائد موزونة، رغم أن هذا الوزن غير منتظم»(٢٢). وهى ملاحظة ذات أهمية كبرى: فنحن نلمس هنا - فى الواقع - واحدةً من أهم النقاط الأساسية لعملية «تفكيك النظم» عن الشعر. فقد بحث جمهور القرن الثامن عشر - فى هذه الترجمات - عن إرضاء الطموحات الشعرية التى لم تجد ما يشبعه فى التمارين الشكلية الخالصة لناظمى الشعر، ومارس الكتاب الفرنسيون - عبر الترجمات - المحاولات الأولى فى «قصائد النثر» المختلفة عن الرواية والقصيدة الملحمية.

لقد أظهرت الترجمة تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك)، التى تكمن فى أن القافية والوزن ليسا كل شئ فى القصيدة، وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور وبناء القصيدة - وما سيسميه «بو» بـ «وحدة الانطباع» - هى، كلها، عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الغامضة. وبالقطع، فلا يحتاج الأمر إلى تأكيد حقيقة أن الشكل - فى القصيدة - ليس أمراً ثانوياً، بل هو رئيسى. ولكن، ألا نبالغ كثيراً - رغم هذا - عندما نرجع كل شئ إلى الخصيصة الشكلية للكلمات والأصوات؟ وهل صحيح أن القصيدة لا تستطيع - فى جميع الحالات - أن «ترتدى ثوب النثر دون أن تموت»، حسب نظرية «فاليرى»(٢٣)؟ (وهو ما سيحكم على الغالبية العظمى من الناس بألا يتعرفوا - أبداً - على شعر «إيدًا Eddas» أو التوراة). ألا يمكن أن نؤيد - على النقيض من ذلك - ومثلما فعل «ر. شواب» ببراعة أن «وراء ترجمة الشعر، ثمة شعرية الترجمة»(٢٤)؟ إنه الإحساس بالانحراف، والاغتراب، وحتى بتنافر شكلٍ ما يستخلص من «استدارة الأشكال المنظومة شعراً»، ليصبح - بذلك - أكثر توتراً وحيوية: فثمة العديد من العناصر الشعرية التى تفسر نجاح «الترجمات الشعرية المستعارة»، التى تبدت خلالها قصيدة النثر - فيما بين عام ١٧٨٠ وعام ١٨٢٠ - قريحة شعريةً بالغة الخصوبة، مع ذلك، إلى حد استغلالها، من «مريميه» إلى «ب. لويس» و «فيكتور سيجالان».

وعلى أية حال، فإنها لحقيقة أظهرت كل دلالاتها ترجمات النثر فى القرن الثامن عشر: فقد كان هناك الكثير من الشعر الحقيقى فى «إيدًا Eddas»* و «أوسيان Ossian»**، ولدى «يونغ Young»*** حتى رغم ترجمتهم إلى النثر الفرنسى، أكثر مما كان موجوداً بكل «قصائد» كتّاب القافية الفرنسيين آنذاك. ولهذا، فسأنحى جانبًا الترجمات النثرية الكثيرة التى قام بها فى هذا العصر - مؤلفون قدامى؛ فعلاوةً على أسلوبها الردئ، فى كثير من الأحيان، وصياغتها الموغلة فى التقليدية(٢٥)، فهى تمثل مظهراً أقل دلالة على الاتجاهات الجديدة فى النثر.

ويسترعى الانتباه النجاح الكبير لترجمات المؤلفين الأجانب طوال النصف الثانى كله من هذا القرن: أولا

---

* إيدًا Eddas: ديوان شعرى للتقاليد الأسطورية والخرافية للشعوب الاسكندينافية القديمة.

** أوسيان Ossian: مقتطفات من الشعر القديم، جمعت من مرتفعات سكوتلندا، وترجمت إلى اللغة الغالية gaelic، و «الإرسية Erse» فى القرن الثالث.

*** يونغ Young: إدوارد يونغ، شاعر بريطانى (١٦٨٣ - ١٧٦٥) كتب (الليالى) فى شعر غير مقفى (١٧٤٢)، مستوحًى من وفاة زوجته وابنته. (المترجمة).

ترجمة «ماليه» (عام ١٧٥٦) للحكايات الخرافية والقصائد الغنائية المستمدة من «إيدا» الاسكندينافية (وبشكل خاص «أنشودة رينيه الشهيرة»[٢٦]، التى اختصرها «ماليه» إلى عشرة مقاطع بدلاً من تسعة وعشرين، وسوف يستعيدها الكونت «تريسان» ويختصرها من جديد (أبريل ١٧٧٠) فى «مكتبة الروايات العالمية»، قبل أن تمد «شاتوبريان» بمادة قصيدته الشهيرة «بردى الأحرار Bardit des Francs» فى «الشهداء Martyrs»). وسيلى ذلك ترجمة «تورجو» لـ «أوسيان» عام ١٧٦٠، وترجمة «هوبير» و «تورجو» لـ «جيسنير Gessner» عام ١٧٦٢، وترجمة «لى تورنير» لـ «يونغ» عام ١٧٦٩[٢٧]. وقد كتبت جميع هذه الترجمات نثراً، ولم تأت الترجمات - أو بالأحرى المحاكاة - فى شكل منظوم إلا فيما بعد.

وكثيراً ما دار الحديث حول تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية، وعلى تشكيل ما يسميه «فان تيجيم» بـ «مفهوم الشعر الحقيقى»[٢٨]. وكرد فعل على الهزال والزخرفية والخطابية - الذين عاثوا فساداً فى أشعار العصر - تم الهجوم على هذه النصوص، التى ساد الاعتقاد بالعثور فيها على القصيدة البدائية، والمشاعر العارمة والتلقائية. أما «إيدا» وأناشيد «أوسيان» - التى اعتبرت، عن خطأ، أغنيات وحشية وبدائية[٢٩] - فقد أعادت إلى الشعراء الفرنسيين حب الطبيعة والطبيعى.

لكن هذه الترجمات لعبت - فى الوقت نفسه - دوراً فعالاً فى تجديد النثر الفرنسى، وهو ما أريد التأكيد عليه. وكان على «قصيدة النثر» أن تتوفر على اتجاه حاسم.

والملحوظة الأولى - وهى لا تخلو من الأهمية - أن أشهر المؤلفين الذين تم ترجمتهم آنئذ قد كتبوا نصوصهم الأصلية فى نثر إيقاعى، (وهى حالة ماكفرسون وجيسنير)، أو فى «أشعار غير مقفاة» (مثل يونغ)[٣٠]. كان المترجم مدعواً - إذن - للبحث، من جانبه، إخلاصاً لنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقليدى، وآخر غير النثر البسيط[٣١]، وهى دعوة تمثل إغراءً لا يقاوم عندما يكون اسم المترجم «تورجو».

كان «تورجو»، الذى سبق أن ترجم «فرجيل» فى «شعر موزون»، يهتم - فى الواقع، وبشكل خاص - بمسائل الشكل، وقد كرس دراسة مستفيضة لموضوع «النثر الموزون» عند «جيسنير»[٣٢]، وحاول الحفاظ على هذا «الوزن» فى ترجمته لـ «غزليات Idylles» التى ظهرت عام ١٧٦٢. باسم «هوبير»[٣٣]. لكنه - فى ترجمته لـ «أوسيان»، واعتباراً من عام ١٧٦٠ بشكل خاص - نجح فى العثور على إيقاع العمل الأصلى.

وكانت المهمة - هنا - أسهل. فالإيقاع المتسارع والمتقطع لـ «ماكفرسون» يمكن المحافظة عليه بالفرنسية. فالسياقات المتنافرة، والتعاكسات inversions، والجناس والتقطيع المتعدد - أى كل ما كان الشعر غير قادر، تقريباً، على المحافظة عليه - استطاع النثر، على النقيض، ترجمته بإخلاص كاف. ومن المدهش أن نكتشف أن «تورجو» و«سوار» - أول من ترجم «أوسيان»[٣٤] - قد نجحا، رغم الصعوبات التى تسببت فيها لغة عصرهما، فى أن يقدما فكرةً صائبةً، إلى حدٍّ ما، عن الإيقاع اللاهث والمتقد لماكفرسون. ولن أذكر سوى مثال واحد، وهو مقطع «أناشيد سيلما» الشهير، المتعلق بموت «أريندال» وأخته «دورا» (ترجمة «سوار» عام ١٧٦١، فى «جورنال إترانجيه»):

ترجمة النص الأصلى	ترجمة الترجمة الفرنسية
انهضى، يا رياح الخريف، انهضى، وهبى على المرج! ويا سيول الجبال، اهدرى! واهدرى يا عواصف فى أحواش البلوط! ولتمض أيها القمر عبر الغيوم المتكسرة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حينٍ وحين! ذَكِّرنى بالليلة التى هوى فيها أطفالى جميعًا، عندما هوى أريندال القوى، عندما هوت دورا الجميلة!	انهضى يا رياح الخريف! واعصفى فوق المروج المعتمة! أزيدى يا سيول الغابة! واهدرى يا أعاصير فوق قمم أشجار البلوط! ولتسافر أيها القمر عبر الغيوم الممزقة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حينٍ وحين! ذَكِّرنى بالليلة الرهيبة التى قضى فيها أطفالى، حين هوى أريندال القوى، وانطفأت دورا الغالية!

ولا شك أن الترجمة لم تحتفظ لا بالتكرار «انهضى ـ انهـضى» و «هوى ـ هوى» و «اهدرى ـ اهدرى»، ولا بالجناس الصوتى لبدايات (حروف متحركة خفيضة وحروف ساكنة صاخبة: groves, oaks, walk, through, brok-en)؛ ولم يقاوم «سوار» رغبته فى إضافة بعض الصفات: مروج معتمة، ليلة رهيبة، التى ـ رغم هذا ـ تتميز بالدقة، وتحافظ على السرعة اللاهثة، وعلى أساليب النص الإنجليزى التعجبية. ونستطيع أن نتصور أن صيغ الأمر العنيفة هذه، التى تتدفق بعنف، والاستدعاء الدرامى لمشهد وحشى يتناغم مع عاصفة المشاعر، قد بدت جديدةً على قراء نثر «فنيلون» المنساب والناعم. وسيقرأ «ويرذر» هذا المقطع إلى «شارلوت»[٣٥]، وسيأتى على ذكره «شاتوبريان».

ومن الواضح أن أسلوباً كهذا (ساد الاعتقاد بالعثور فيه على التدفق الوحشى لشعر بدائى) كان على النقيض من الأسلوب السلس، المنمق، المزدهر فى هذا العصر. وقد أبرز «فان تيجيم» ذلك جيداً:

> لقد قدم نثر مترجمى «أوسيان» الأوائل ـ بشكل عام ـ الصرح الأهم، الذى يمكن وضعه كنقيض للشكل الشعرى الذى يبحثون عن تجاوزه بوعى أو بغير وعى، فهو ـ بإيقاعه المتنافر، وأسلوبه الجديد، والجرئ، وتفككه ـ يتناقض، تماماً، مع نظم الشعر المصقول، ورشاقة الأسلوب المضبوطة، وانتظام التكوين[٣٦].

والواقع أن هذه الترجمات لا تتناقض ـ فحسب ـ مع نظم الشعر، بل مع «النثر الشعرى» للعصر؛ فيكفى أن نقارنها بالفترات المتكلفة لمقلدى «فنيلون». ويمكننا القول إن ترجمات «تورجو» و«سوار» ذات أهمية تاريخية، وذلك فى سياق تطور النثر الشعرى، أكثر من ترجمة «لى تورنور» لـ «أوسيان» عام ١٧٧٧.

ومع ذلك، فيمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن مفيداً ـ بالنسبة إلى المترجمين الأوائل ـ أنهم لم يتناولوا مجمل «الأعمال الكاملة» لـ «أوسيان» (فينجال: ستة أناشيد، تينورا: ثمانية أناشيد، مصحوبة بعشرين قصيدة أقل طولا)، وإنما اكتفوا بترجمة ستة عشر مقطعاً»، هى التى نشرها ـ أولاً ـ «ماكفرسون»، على ما يلاحظ «فان تيجيم»:

> إن طراز «أوسيان» لا يُحتمل، إطلاقاً، إلا فى القصائد القصيرة شديدة البساطة، التى تكاد تخلو من الأحداث، والموزونة بصرامة. إنه طراز تجارب «ماكفرسون» الأولى.[٣٧]

وسيتخلى هذا المفهوم ـ نتيجةً لذلك ـ عن مكانه لـ «مفهوم متكلف للملحمة على غرار الـ «فينجال». ولكن عندما نشرت «فينجال Fingal» فى ستة أناشيد لماكفرسون فى إنجلترا (عام ١٧٦١)، وفى فرنسا (عام ١٧٦٢)، لم يترجم «سوار» الـ «فينجال»، وفضل نشر بعض الست عشرة قصيدة الأقصر، المصاحبة[٣٨]، فى جورنال إترانجيه. وأخيراً، فإن هذه القصائد الغنائية القصيرة ـ التى نشرت فى (جورنال إتراتجيه) ـ هى التى عرَّفت القارئ بمؤلفات «ماكفرسون»، فى مظهرها الأكثر تأثيراً، والأكثر توفيقاً؛ وهى التى لاتزال ـ حتى اليوم ـ تثير فينا الانفعال الشعرى، فى حين أن النصوص الملحمية الكبرى، بفصولها المعقدة، وإسهابها المضجر، تبدو مثل الجزء الميت من العمل.

وذلك ما يقودنا إلى ملحوظة ثانية: إن التفوق الشعرى لهذه المقطوعات القصيرة والموزونة جيداً ـ التى كان حضور الغنائية فيها أقوى من الحدث، والاستدعاءات أكثر من الوصف ـ كان من البداهة إلى حد أنها لم تنل بعمق من مفهوم القصيدة الملحمية الكبرى، العاجزة ـ بسبب طولها نفسه ـ عن المحافظة على الوحدة والكثافة الشعريتين: «هومير الطيب، عندما كنت نائماً».* والجدير بالملاحظة أن «ماليه» ـ وهو يترجم أشعار «إيدا» نثراً ـ كان يختصرها عموماً، وكان «لو تورنور» ـ فى تعديله (إلى أقصى حدٍّ، ربما) من «ليالى «يونغ»، يقدمها للقارئ الفرنسى بطريقة أكثر تقطيعاً، حيث

---

* باللاتينية فى الأصل.

كل «ليلة» إنجليزية تزوده بعدة «ليالٍ» فرنسية. وحتى خلال ترجمتهما للنصوص الملحمية، كان «تورجو» و«سوار» يحذفان الاستطرادات والأجزاء السردية، ولم يحتفظا إلا بالمقاطع الغنائية القصيرة أو حادة الدرامية، ليشكلا منها كُلاً، ووحدةً إيحائية[٣٩]. هذا الاختصار في التكوين، لا في الأسلوب وحده، هو الذى جعل هذه الترجمات تختلف ـ جذريًا ـ عن الـ «روايات» و الـ «ملاحم» المكتوبة بالنثر الشعرى، التى لا تنتهى غالبًا، والمستفيضة دائمًا. وقد قال «سوار» عن «شكوى كولما»[٤٠]:

> من الصعب العثور ـ فى أية قصيدة ـ على لوحة مؤثرة إلى هذا الحد، تنحصر فى مثل هذا الحيز الصغير، وتكون حركاتها أكثر تنوعًا، وأكثر سرعة: إنها دراما كاملة.

ولم يكن عبثًا ـ بالتأكيد ـ بالنسبة إلى المؤلفين الفرنسيين، أن يتعلموا السيطرة على دراما كاملة فى الحيز الضيق لبضع صفحات، وأن يركِّزوا ـ على نحو كاف ـ نصًا ما ليحافظوا على الوحدة والكثافة الشعريتين. والواقع أن أولى محاولات قصيدة النثر القيمة إنما ستخرج ـ فيما بعد ـ من «أوسيان»: إنها الترجمات المستعارة لكل من «بارنى» و «شاتوبريان» و «أوجين هوجو». و«ميرميه»، مؤلف «جوزلا Guzla»، ألن يصبح ـ هو أيضًا ـ من المعجبين بـ «أوسيان»؟[٤١].

وسيقال كيف يحدث أن يمارِس تأثير «أوسيان» بـ «أثر رجعى»، فى حين أن نهاية القرن الثامن عشر قد شهدت تضاعف «الغزليات "Idylles"» النثرية، محاكاةً لجيسنير؟[٤٢] ذلك ـ تحديداً ـ لأن تطور اللغة الشعرية ـ الذى بدأته ترجمات «أوسيان» ـ كان عليه أن يتحدد بدقة، أولاً، وأن يرتكز على حركة تحرر ثقافى أوسع، وعلى عودة إلى الغنائية. وإذا ما كان النثر قد بدأ يصبح أداةً شعرية، فما كان لساعة قصيدة النثر أن تدق إلا عندما تشترك معها القوى الجديدة تماماً، والبالغة التعقيد.

تحرير اللغة والتجديد الشعرى

فيما قبل الرومانتيكية

حتى عام ١٧٦٠، كان هناك نمطان من النثر: النثر الخطابى، «الغزير» الموروث من القرن السابع عشر، الذى طمع ـ بعد «تليماك» ـ فى أن يصبح نثراً «شعريًا»، من خلال إثراء نفسه بالنعوت، والتوريات، والصياغات المتجانسة. والنثر الوجيز الرخيم أبداً والذهنى تمامًا، النثر الخالص فى النهاية[٤٣]، نثر «فولتير» و«مونتسكيو». ومع «ديدرو و«روسو»، سيشهد القرن الثامن عشر ميلاد «لغة العاطفة»[٤٤].

وبالنسبة إلى «ديدرو» (المترجم المتحمس ـ هو أيضًا ـ لمقاطع «أوسيان» الغنائية الأولى)[٤٥]، فإن الإيقاع، وحركة العبارات، والصوتيات ينبغى ألا تستجيب لقواعد خطابية متحذلقة، ولا أن تنتج «انسجامًا» شكليًا صرفًا؛ بل لابد أن تتوافق مع أكثر حركات الإنسان عمقًا. ونعلم أن الإيقاع ـ بالنسبة إليه ـ «مستلهم من الذوق الطبيعى، وحركة الروح، والحساسية. إنه صورة الروح نفسها..». وأيضا، فإن «الانسجام الحقيقى لا يخاطب الأُذن وحدها، بل الروح التى انبثق منها»[٤٦].

والكاتب القادر على توافقات كهذه، «سيد الأرواح المرهفة»[٤٧]، ما كان ينبغى البحث عنه بعيداً: فـ «هلويز الجديدة Nouvelle Heloïse»، التى ظهرت عام ١٧٦١، جددت الأدب، لا برومانتيكية موضوعاتها فحسب، بل بسحر التعبير الغنائى. ولم يعد هذا النثر الموسيقى يخاطب العقل وحده، بل يخاطب الحساسية المتنوعة على انسجامها، الفاترة أو الحارة بالتناوب، قادراً على استحضار مشهد ما بنفس قدرته على الإيحاء بإحساس ما. فهنا، ثمة «إعادة اكتشاف» للشعر الحقيقى الذى يؤثر بطاقته الاستحضارية والإيحائية، ويحرك المناطق الأعمق فى الروح. «كيف يمكن أن تكون شاعر نثر؟»، هكذا تساءل «روسو» فى إحدى كراساته[٤٨].

والشيء المذهل ـ حقًا ـ هو أنه، عبر طريق النثر، تمت العودة إلى أصول الشعر العميقة. «لقد عثرت مرحلة ما قبل الرومانتيكية الفرنسية على الشعر، لكنها لم تكن تملك الشعراء»، ذلك ما يرصده «ا. موبجلون»(٤٩). أهو عجز عن نظم الشعر عند ممثليها الرئيسيين، «روسو» و «سينانكور» و «شاتوبريان»؟ إنه ـ بدون شك، أيضًا ـ النفور من نظم الشعر الصارمة، والتعسفية، ومن القواعد بشكل عام. ولم يكن «ديدرو» الوحيد الذى أراد تحرير الإنسان النابغة من القيود التى تفرضها القواعد والأعراف الأدبية(٥٠)؛ فالفنان هو صرخة الإجماع، ولا ينبغى أن يتبع إلا الطبيعة، أو ـ بالأحرى ـ طبيعته هو(٥١). ونصل ـ فى كل المجالات ـ إلى مرحلة التمرد ضد المبادئ الاستبدادية.

فالكراهية لكل ما يعوق الفرد ويحدده هى ـ وحدها ـ التى ستقود الكاتب إلى رفض الانحصار داخل الحدود، مع الانغماس فى أكثر أنواع الإلهام جنوحًا، والدفقات التى لا تنضب. ويكشف المظهر الفوضوى ـ الذى يبدو فى حالة غليان أحيانًا، وإطناب أحيانًا أخرى ـ لأعمال «ديدرو» و «روسو» عن كراهيتهما الشديدة للإلزام. لكن هذا التكوين السقيم، وهذا الأسلوب الذى لا معيار له، هما على طرفى نقيض من التلخيص والتوتر الدائم الذى تطالب به قصيدة النثر: فالشكل ـ هنا ـ شديد الانفتاح، بلا تخوم أو محيط لحدود معينة. وما الذى سيقال ـ عندئذ ـ عن البلازما غير العضوية التى ستتكون داخل أسرار بعض «النفوس المرهفة» المهيأة ـ سلفًا ـ للاستفاضات اللفظية.

وما يجب تسجيله، لصالح مؤلفى ما قبل الرومانتيكية، هو ـ فى الواقع، وبشكل خاص ـ الذائقة الجديدة الشخصية للغنائية، وإعادة إدخال هذه الـ «أنا» فى الأدب، وهو ما سيفضى إلى التخلى (النسبى) عن الرواية والملحمة، لصالح أنماط أكثر حميمية وأكثر غنائية. وسيسعى النثر إلى ترجمة حالات الروح، وأحلام اليقظة، والتأملات، بأكثر من سعيه إلى حكى الأحداث الجسام أو الروائية: وبقدر ما ستتكلم الروح ـ دون الانشغال بالقواعد الفنية، ولا بالمؤثرات الأدبية ـ بقدر ما سيجد النثر منابع شعرية كانت تبدو ناضبة.

من الروح ينســـال الشـعــر [على مـا يكتب «ا.موبجلون»(٥٢)]. بشكل طبيعى، ومن حيث لا يُبذَل أى جهد من أجل الوصول إليه، فى خبيئة السير الذاتية، فى كل كتب الرحلات والاعترافات، حيث تنعكس الانفعالات المعيشة، وأخيرًا فى كافة الأنواع الأدبية التى تزدريها الكلاسيكية المستعارة، فظلت ـ بهذا الازدراء ـ حرة.

نشهد ـ إذن ـ هذه الظاهرة المزدوجة والمفارقة: فمن ناحية، يتواجد الشعر الحقيقى فى الاعترافات، والمذكرات الشخصية، والمراسلات المكتوبة بلا ادعاءات أدبية، ودون صياغة متعمدة؛ وهى التى لا يمكن اعتبارها ـ بالتالى ـ أشعارًا. ومن ناحية أخرى، ففى كل مرة يزعم الكاتب كتابة عمل فنى، فإن طغيان القواعد «الشعرية»، والاصطلاحات الأسلوبية، يجمد أو يستنزف أى شعر، شعر بلا قصائد، وقصائد بلا شعر. ولن أقول فى ذلك سوى بضع كلمات، طالما أن لا هذا ولا ذاك قد اقترب من نقطة الاتزان، التى سيمكن فيها ـ أخيرًا ـ بلورة قصيدة النثر الحقيقية(٥٣).

وتميل الاعترافات والسير الذاتية ـ نظرًا لطولها ـ إلى الرواية أكثر من ميلها إلى قصيدة النثر، ويمكننا ـ بالمقابل ـ أن نقتطع من «المذكرات» مقاطع تتاخم القصيدة، فى غنائيتها الداخلية، وتدفقها، وهو ما فعله «ا. موبجلون» مع «يوميات» لوسيل لاريدون ـ دوبليسيس(٥٤). والإيجاز والطبيعية نادران ـ والحق يقال ـ فى حقبة اعتقد فيها أتباع «روسو» بأنهم ملزمون ـ حتى فى أحلام يقظتهم الخاصة ـ بالحديث بـ «لغة العاطفة»، مع الإطناب والمبالغة: «أحلام يقظة» مانون فيليبون ـ مدام رولان فيما بعد ـ نموذج للأسلوب المتكلف ويزيد من تكلفة آثار الأسلوب المتسامى المتشبه بالكلاسيكى، والذى سيربك لغة الشعر حتى المرحلة

الرومانتيكية. وما الحديث في «أحلام يقظة غابة فنسين» إلا عن «التألق الشجي للزهور»، و «ظلال الغابات الضاحكة»، و «خرير الموج الجذاب»(٥٥). وتكشف رسائل «مانون» الشابة الادعاء نفسه، وانعدام الطبيعية نفسه(٥٦).

ومع ذلك، يحدث أن يظهر الشعر في رسالة ما؛ لأنها - تحديداً - أقل تكلفًا: فحدة الانفعال ترفع رسالة «دوس» حول موت ابنته إلى مستوى الغنائية الحقيقية(٥٧)، وكذلك الرسالة الأخيرة التي بعثت بها «كامييل ديمولان»(٥٨) من السجن، أو رسائل «روسو» الشعرية إلى السيدة «هوديتو». والرواية «عبر المراسلات» نوع أنعشته «هلوييز الجديدة»، وأشاع في الأدب موجات من الغنائية والعاطفة. ألا تساهم رسائل «ورذير» (١٧٧٤) - الموجزة في غالبيتها والمنغمة جيداً، بل التي أحيانًا ما تشكل نوعًا من المقاطع(٥٩) - في تقريب هذا النوع من قصيدة النثر؟ وسيستفيد «سينانكور» - عندما ينشر، عام ١٨٠٤، رسائل «أوبرمان» الزائفة، من حريات نوع «بلا فن ولا حبكة»(٦٠)، كي يعارض، بشدة، كليشيهات الأسلوب الكلاسيكي المستعار: «طلاء المروج، لازوردية السماوات، وصفاء المياه»(٦١)، وكي يقترح «تعبيرات يمكن أن تبدو جريئة»(٦٢)، وصياغات تصويرية أو تعبيرية، جريئة شعريا بنفس جرأة تعبير «أصوات صامتة» للأشياء(٦٣)، أو «اللحن العذب لأرض تشهد الغروب»(٦٤). هكذا يخترع «سينانكور» - أكثر من «روسو»، وربما بقدر «شاتوبريان» أسلوباً رمزيًا «تمتزج فيه الأحاسيس، الواحد بالآخر، ويمتلئ بالانفعالات، حيث يمتزج العالم المادي بالعالم الروحي»(٦٥). ونهج الفن - هنا - ليس سوى شكل لاعتقاد عميق في «انسجام عالم إلهي خفي في صورة عالم مرئي»(٦٦). وهكذا يساهم «سينانكور» في خلق أداة شعرية جديدة، سيستغل «شاتوبريان» - إمكاناتها بعبقرية: أعني النثر الغنائي، الموسيقي، الإيحائي. ولكن هذا النثر الذي ينساب ويتدفق بحرية في التأملات، وأحلام اليقظة(٦٧)، والمراسلات، لم يعثر - بعد - على القالب الذي يصب فيه ليأخذ شكل القصيدة.

وها هو - الآن - الوجه الآخر، والمقابل، لهذا الشعر الذي لا يستطيع أن يأخذ شكل قصيدة منتظمة. إنها الـ «قصائد» التي لا تعدو أن تكون أشكالاً مفرغةً من كل شعور حقيقي: مثل القصائد النثرية الثلاث التي ألفها «لوسيل دي شاتوبريان» في كومبورج، بين عامي ١٧٧٦ و ١٧٨٦التي يقول «ر. دي جورمون» عنها: «لا توجد - هنا - أية عبقرية، ولكن زخرفة مطرزة فحسب»(٦٨). ورغم أن ذكرياتنا الأدبية عن الشعر تمجد هذا «الجمال المميز المنزوي، العبقري، والبائس»(٦٩)، فإننا لا نستطيع - على وجه الإطلاق - التأثر بهذه المقطوعات البالغة القصر، ذات الكمال الشكلي تماماً، حيث البرودة الكلاسيكية المستعارة للأسلوب تُجمد الإلهام بتلك اللفتات «إلى القمر»، و «الربة العفيفة»، النقية «إلى حد أن ورد الحياء» لا يمتزج بأنوارها... ونحتاج إلى عيني «رينيه» كي نرى - في هذه الصفحات - بالإضافة إلى «الأناقة، والطلاوة، وأحلام اليقظة» - «حساسيةً فاتنة».

ونشهد الفشل نفسه في المقطوعات الأكثر إحكامًا في هذا الديوان الغريب، المختلط بالمقالات والـ «قصائد»، وبتأملات حول أكثر الموضوعات تنوعًا، إلى حد أن أسماه «سباستيان مرسييه» بسخرية «قبعتي الليلية»(٧٠). فالشعر يهرب بقدر سعيه إليه، وهو - مع ذلك - غائب في توراياته، على طريقة «دوليل»(٧١)، كما في تنبؤاته المهيبة. ويستنتج «إي. اجلي» - الذي درس قصيدة «أسى»، بعد أن يشير إلى أن بعض الموضوعات إنما هي موضوعات رومانتيكية سيمنحها الشهرة «شاتوبريان» و «لامارتين» - أن «هذه الصفحات، عند مقارنتها بالـ «تأملات»، تبدو «ذات إثارة مفتعلة نوعًا ما، ولفظية بشكل خاص»(٧٢). وسيتم تفضيل «ليلية nocturne» له بعنوان «من الريف De la Campagne»(٧٣)، حيث يستدعي «مرسييه» - بتوفيق مؤكد - «الشعور الشهواني لحلم يقظة غير محدد» على حافة بحيرة. لكن «سباستيان مرسييه» يستحق التنويه باعتباره رائداً في تاريخ قصيدة النثر، في قصائد أخرى: أولاً، لأنه قدم - منذ عام ١٧٦٨ - في «أحلام ورؤى فلسفية» (التي جمعت

معظمها فى «قبعتى الليلية») نماذج لـ «رؤى» قيامية، قابلة لتوجيه النثر نحو أسلوب معين من الفانتازيا الشعرية، على نحو ما سنجده فى «الأحلام» لـ «جان بول»، وفيما بعد، فى فرنسا، عند «نوديه» و «رابيه» و «لامنيه» (ولن نذكر الشعر العروضى، وتأثير «مرسييه» المرجَّح على «هوجو»(٧٤)). وفيما بعد، أعلن ـ بقوة ـ فى مقدمة «توليدات Néologie» عن الآفاق التى يمكن أن تفتح أمام النثر إذا ما تجرأ على التخلص من قيوده(٧٥):

النثر ملكُنا، ومسعاه حُر وعلينا أن نُرسخ له سماتٍ أكثر حيوية. إن كُتَّاب النثر هم شعراؤنا الحقيقيون عليهم بالجرأة، وستحصل اللغة على قوة تعبير جديدة تماما.

ويبدو أن «مرسييه» ـ العاجز عن تحرير اللغة بنفسه ـ يدعو كُتاب النثر إلى التمرد على «الأساليب اللغوية الخاصة والتقليدية»، التى يعتقد ناظمو الشعر أنهم مجبرون على الحديث بها(٧٦)، والتى عانى بنفسه من ضروراتها.

ولم يكن طراز «الترتيلة» ـ التى كانت وقتئذ فى أوج ازدهارها ـ هو الذى سيقود إلى التجديد المطلوب: «ترتيلة إلى الربيع» من تأليف «مرسييه» نفسه، و «ترتيلة إلى الشمس» من تأليف «الأب ريراك»، التى أدى نجاحها إلى انتشار قصائد عدة على النسق(٧٧) نفسه، «تراتيل» انتشرت هنا وهناك، فى «أنكا Incas» مارمونتيل، وفيما بعد فى «ناتشيز» لـ «شاتوبريان». كم من القصائد المتكلفة التى لا تخرج ـ على وجه الإطلاق ـ من إطار النقل، سواء باستلهام «تراتيل» «أوسيان» (إلى الشمس، إلى القمر)، أو «تراتيل» العصور القديمة. هذا الطراز من «القصائد» يظل ـ أكثر من السابقين ـ نمطًا جامدًا، كتبيًا حيث تمنع اللغة الكلاسيكية المستعارة، وتقاليد الأسلوب المتسامى، أية انطلاقة، وأية تلقائية.

ولنعترف ـ فضلاً عن ذلك ـ بأن الـ «غزليات» والـ «قصائد الرعوية Bergeries» النثرية، المستوحاة من «جيسنير»(٧٨)، مصطنعة تماما: «رعاة» من تريانون، لغتهم باهتة، مثل حساسيتهم الزائفة.

وعلى وجه الإجمال، فإن الفائدة الرئيسية لكل هذه الكتابات هى التأكيد على الشهرة المتزايدة لمقطوعة النثر القصيرة، التى تعالج موضوعًا محدداً. وفى فترات أخرى، وبدلاً من استخدام النثر «المزخرف»، كان الشعر هو الذى يتناول موضوعات الربيع أو البراءة. ومن المفيد ـ أيضًا ـ الإشارة إلى بدء الانفصال عن القصيدة الملحمية الكبرى («فينلون» ـ نفسه ـ سيحكم عليه «الأب بارتيليمى» بأنه «مطنب» و «ممل حتى الموت»، كما تقول «مدام ديفان»)(٧٩)، التى تفضل له المقطوعات القصيرة، والأجزاء الـ «عابرة»: ذائقة ليس من الغريب معها نجاح «مقطوعات» «أوسيان»(٨٠)، وأيضًا انتشار جرائد ودواوين المنوعات. ويذكر «سباستيان مرسييه» أنه «لم يعد فى باريس ـ تقريباً ـ من يقرأ مؤلفًا يتكون من أكثر من جزئين»(٨١)، حيث تتم قراءة أو إعادة قراءة مقاطع من «أوسيان»، أعاد «سوار» طباعتها فى (منوعات أدبية) عام ١٧٦٨، أو «روزنامة ربات الشعر» و «غزليات» التى تحاكى «جيسنير». وأن تكون هذه المقاطع القصيرة ـ فى غالب الأحيان ـ ترجمات أو محاكاة، لهو أمر ذو دلالة.

الترجمة المستعارة وقصيدة النثر

والواقع أن المترجمين هم أول من ألح على ضرورة تحرير اللغة الشعرية، ومنحها مزيداً من التنوع والتصوير. ويفسر «جيسنير» ـ خلال ترجمته «الجرة المحطَّمة» لـ «هوبير» ـ لماذا فضل «استخدام الكلمة الملائمة» ـ أى «جرة»، وليس «كأسًا» أو «وعاءً» ـ بدلاً من «كلمة رفيعة، وإن تكن مبهمة، تتنافر والمعنى»(٨٢)، وتحفل «المنوعات الأدبية» لـ «سوار» بالشكوى من العقبات التى تفرضها تقاليد اللغة «الشعرية» الفرنسية فى الترجمة. فالفرنسيون «يملأون ـ بالمصطلحات المجردة والجافة والبكماء ـ لغةً لا تقبل إلا التعبيرات التصويرية والرنانة» (أى الشعر)(٨٣). فكيف يمكن

أن ننقل إلى اللغة الفرنسية التعبيرات الخارجة عن المألوف، وصور «يونغ» الجريئة؟ يتساءل مترجمه «بيسي»(٨٤): «إن لغتنا لا تحتمل مسموحات كهذه؛ ورغم هذا، كيف نعبر عن الأفكار الرفيعة عندما يكون الأسلوب مكبلاً بالسلاسل؟». لكن، يمكن أن نجيب ـ على وجه التحديد ـ بأن المترجم يتمتع بحرية نسبية: فنحن نعانى من خشونة الأسلوب، ونقص التحولات والتعبيرات التصويرية أو الواقعية، عندما نستخدمه لحساب شعر بدائى، أو على الأقل ـ أجنبى(٨٥). ماذا أقول؟ إنهم يستمتعون بهذا الأسلوب المتقطع والصياغات الشاذة باعتبارها «يخنة» كثيرة التوابل، غرائبية. وهو ما يوضح لنا ـ سلفًا ـ لماذا اتخذت محاولات «قصائد النثر» الأولى المقبولة ـ كلها، دون استثناء ـ شكل الترجمات المستعارة. إن مصطلح «ترجمة» أصبح ذريعة من نوع ما لجرأة المؤلف، من أجل أن يضيف إلى أصالة الإيقاع والأسلوب بهارات غرائبية.

ومن الطبيعى تمامًا ـ من ناحية أخرى ـ أن يكون الكُتّاب ـ فى بحثهم عن بناء معمارى، وعن شكل راسخ يسيطر على هذا النثر الشعرى، المهيأ دائماً لإراقة أمواجه ـ قد فكروا، فى البدء، فى استعارة الأشكال المقطعية للشعر الموزون: فعادة كانت الترجمة لابد وأن تقودهم إلى تبنى هذا الحل البدهى. ويكفى أن نُحل كلمة «تقليد» محل كلمة «ترجمة»، وأن نتبنى التناظر فى المقاطع، مع التماثل، والإيقاع، واللازمة التى تتبقى من قصيدة ما إن تترجم، فتحافظ على وحدتها البنيوية. حينئذٍ، ندلف فى طريق سيقودنا ـ رأسًا ـ إلى الأناشيد الغنائية Ballades لـ «آلويزيوس برتران».

وهذه «التراتيل»، التى شددت على نواياها الشعرية، وهى تنتحل الترجمة(٨٦)، أو تقليد الأغانى المقطعية، كانت تتبنى ـ بطبيعة الحال ـ التقسيم إلى مقاطع. وفى «ترتيلة إلى الموت» (أحد أناشيد «أنكا»(٨٧))، بشكل «الترديد» الإيقاعى لتعبير (موت، مميت) ـ فى نهاية كل مقطع ـ نوعًا من اللازمة المهمة للمعنى ولوحدة القصيدة. ورغم هذا، فإن لغة الهنود المنتحلة، الباردة والمجردة، وإساءة استخدام «الشعر داخل النثر»، بالتعارض مع مبادئ «مارمونتيل»(٨٨) نفسه، تترك لدينا انطباعاً أليماً بالافتعال. وسنجد مزيداً من الفن والتصوير فى «ترتيلة إلى الموت» الواردة فى «ناتشيز»، حيث يتذكر «شاتوبريان» ـ رغم هذا ـ لـ «أنكا»، وبشكل خاص «ترتيلة إلى القمر» (التى تدين بالكثير إلى «أوسيان»)(٨٩). ورغم كل شئ، فطراز «الترتيلة» مثقل ـ بشدة ـ بعبء ديونه للماضى «الكتابى»، وللذكريات العتيقة، من أجل أن يصبح ـ فى اللغة الفرنسية ـ شكلاً أدبياً أصيلاً(٩٠).

وثمة أصالة أكبر فى الإيقاع وفى صور الشعر الذى يتخذ هيئة «الآيات versets»، المستلهم من «الكتابة»؛ فشعر التوراة الإيقاعى، غير الموزون، الذى استحسنه «فينلون»(٩١) وعلق عليه «بوشو»(٩٢)، قد تمت محاكاته، لحسن الحظ، على سبيل المثال، فى «الكتاب الذى نجا من الطوفان» لـ «سيلفان مارشال»(٩٣) (مؤلف «روايات» محدودة الخيال حتى ذلك الحين)(٩٤):

ـ وجدتُ جمالاً أكثر مما وجدتُ من البراءة، بين بنات البشر.

ـ إنهن يُغَنِّين برهافة، لكن لا يتحدثن إطلاقًا بحكمة.

ـ إنهن يرقصن مع الإيقاع، لكن لا يعرفن إطلاقًا السير مستقيمات(٩٥).

فالإيجاز، وروعة الصور، ومؤثرات «التوازيات»، تجعل من هذه المزامير معارضات، بلا جدال، لكنها لا تقدم النكهة الخاصة.

وكان لابد ـ رغم ذلك ـ من الوصول إلى «الأغانى Madécasse» الاثنتى عشرة، التى نشرها «بارنى» عام ١٧٨٧، لنشهد ظهور صيغة شعرية أصيلة. ولاشك أن ذكرى «أوسيان» قد ساهمت ـ ومعها ذكرى أغنيات أهل جزيرة بوردون، التى ولد فيها «بارنى»(٩٦) ـ فيما نجده من

سعى الأسلوب إلى تصويرية معينة، وتفاصيل مميزة، وتعبير مفاجئ أو إيجازى. ولا يخشى «بارنى» تنويع إيقاع العبارات حسب الشعور أو الفكرة المراد التعبير عنها، وكل من هذه القصائد الصغيرة (بعضها يأخذ شكل الحوارية، والآخر يتكون من مقاطع، وبعضها مختصر للغاية) تتمتع بطابعها الخاص، وبوحدتها: ها نحن ـ الآن ـ أقرب ما نكون من قصيدة النثر الحقيقية، طالما أن الترجمة المستعارة يمكنها ـ دائمًا ـ أن تظهر، تحت قناعها، الوجه العارى للشِّعر الأصلى.

وسنلاحظ ـ فى القصيدة التالية ـ الإيجاز، والتصويرية، وبساطة الأسلوب، وأيضاً وحدة البنية، والمقطع الأخير يستعيد الأول، ويختتم الأغنية.

الأغنية الثامنة

كم هو عذبٌ النوم، خلال الحَر، تحت شجرةٍ كثيفة، وانتظار أن تأتى لنا ريحُ المساء بالنداوة.

أيتها النساءُ اقتربن. وفيما أستريح هنا تحت شجرة كثيفة، افعمن أذنَىَّ بنغماتكن المديدة: أعدن أغنيةَ الفتاة عندما تجدلُ أصابعُها الضفيرة، أو عندما تطرد ـ وهى جالسةٌ بجوار الأرز ـ العصافيرَ الشرهة.

فالغناءُ يبهجُ روحى، والرقصُ ـ بالنسبة لى ـ فى نفس رقة القُبلة تقريبًا. فلتكن خطواتُكن وانيةً، وحاكين أوضاعَ المتعةِ والانغماسِ فى البهجة.

رياحُ المساء تقوم، والقمر يبدأ فى التألق، عبر أشجار الجبال، فلتذهبن، وأعددن الطَّعام.

ويستخدم «بارنى» ـ بنجاح ـ تأثير اللازمة، أو اللوازم الغنائية، المستمدة من الأغنية الشعبية (وهكذا فى النشيد الأخير، المكون من ستة مقاطع تنتهى كلها بالعودة إلى الهتاف نفسه: «ناهاندوف، آه أيتها الجميلة ناهاندوف!»)[٩٧]، وبدلاً من الترتيلة الملحمية، والإطناب، يكون «بارنى» أول من أدخل الأغنية ذات المقاطع، ببنائها، وإيقاعها، وتصويريتها الخاصة[٩٨]. وبذلك، يظهر بوصفه رائداً قبل «شاتوبريان» و «أغانيه الهندية» بفترة طويلة.

قصيدة النثر فى بداية القرن التاسع عشر:

من شاتوبريان إلى الرومانتيكية

ورغم هذا، فقد ساهم «شاتوبريان»، أكثر من الآخرين ـ نظراً لتوهج عبقريته ـ فى تطوير القصيدة، أو بالأحرى ـ أغنية النثر. ولن أذكر هنا أية أساليب استخدمها كى يجعل من النثر أداةً شعرية جديدة، ذات توافقات لم نسمع بها حتى الآن. لكنى أود الإشارة ـ أولاً ـ إلى أنه إن لم يكن قد اعتبر نفسه ـ أبداً ـ مؤلف «قصائد نثرية»[٩٩]، فقد أبدى ـ فى معظم الأحيان ـ نزوعًا غريبًا لجمع الانطباعات أو التفاصيل الوصفية فى «مقاطع» حقيقية، ذلك التكوين الموجز الذى ينتهى إلى شذرات تشكل كُلاً (بمقدورنا إعطاؤه عنوانين: الربيع فى بريتانى، وابتهال إلى سينتى)[١٠٠]، ونقترب من قصيدة النثر. ومع ذلك، فقد عاتب «سانت ـ بوف» شاتوبريان» على التأليف بـ «الصفحات»، وممارسة «نظام القطع الجميلة» التى يوزعها ـ بلا تمييز ـ هنا أو هناك[١٠١]. وحقيقة أن (شاتوبريان) قد نشر قصيدته «ربيع فى بريتانى» مستقلةً فى «الحوليات الرومانتيكية» ـ وهى بالتأكيد عمل بارع ـ تجعل سانت ـ بوف» ـ محقًا إلى حدٍّ ما[١٠٢].

ورغم هذا، فإن «أغنيات هندية» لـ «أتالا Atala» هى التى بشرت ـ سلفاً، وبشكل خاص ـ بتكوين وإيقاع قصيدة النثر، كما سيصوغها «ألويزيوس برتران». ومثل أسلافه، يتذكر «شاتوبريان» «أوسيان» والتوراة؛ لكننا نظن أن هذه المقاطع الموجزة ـ بمؤثرات التكرارات واللوازم الغنائية ـ تدين بالكثير للأناشيد، والأغانى العاطفية الشعبية المقروءة فى عصر الترجمات فى العديد من الجرائد، والتى كان «شاتوبريان» يؤثرها دائما[١٠٣]. وتقدم أغنيتا «أتالا» الهنديتان (أغنية حب

المحارب، وأغنية أتالا الهاربة(١٠٤) أسلوبين استخدما منذ زمن بعيد جداً فى الأغنية (وحتى فى المزامير والتوراة، من قبل(١٠٥)): الأول، تكرار الجملة الأولى فى نهاية النص بطريقة «تغلق» القصيدة، وتوفر لها ما سأسميه وحدةً «دائرية cyclique» متعارضةً مع السير المستقيم أبداً للنثر ـ هذه «العودة الأبدية» هى، فى الواقع، من خصائص الشعر، والشعر الذى يغنى بشكل خاص؛ والأسلوب الثانى هو اللازمة الغنائية، التى تعود بين كل المقاطع، فتمنح الأغنية وحدة الانطباع، وذلك بذكر مباهج البيت: (سعداء هم من لم يشاهدوا أبداً دخان الأعياد من الخارج، والذين لم يجلسوا إلا فى مآدب آبائهم!).

وستتاح لنا الفرصة لنتحدث عن التأثيرالذى مارسته هذه الأناشيد الهندية على «آلويزيوس برتران»، إضافةً إلى «بردى الأحرار» الشهير لـ «شاتوبريان»، الذى استطاع فيه ـ باستلهام أغنية «رينير لودبروج» الاسكندينافية ـ أن يركزها، ويختصرها إلى الموضوعات الأساسية، ويمنحها إيقاعاً فعالاً ووحشيا(١٠٦). فأية قيمة حقيقية نستطيع أن نعزوها إلى هذه الاقتباسات؟ ينفى «بيوس سرفيان» ـ الذى درس، عن كثب نثر «أتالا» ـ أية قيمة شعرية عن «الأغنيات» الهندية، بسبب القيود التى يفرضها الإيقاع الطبيعى للكاتب، والبحث عن «التصويرى»، وعن «الطابع الخاص»(١٠٧)، ويطرح رفضه لقصائد «برتران» و «بودلير» النثرية، بحجة أنه يمكن تشبيهها بهذه «الأناشيد»(١٠٨). مبالغة مزدوجة كما يبدو: فإذا ما كان حقيقيا أن جهد التقليد يسير ـ فى أغلب الأحيان ـ فى اتجاه معاكس للعملية الشعرية، فلا نستطيع أن نطرح التلقائية وغياب المتطلبات (الفنية) على أنها قاعدة مطلقة: إن إحكام الشكل، والسيطرة الفنية، وتقنية «القصيدة القصيرة»، هو ما يثير اهتمامنا هنا، حتى لو أدى ذلك إلى بعض الافتعال فى الأسلوب. ومن ناحية أخرى، يصعب التأكيد على أنه ما من قصيدة نثر، بحكم تكوينها من مقاطع، لا تنطوى على قيمة شعرية: سيكون دور «برتران» ـ بالتحديد ـ هو تخليص قصيدة النثر من متطلبات التقليد أو المعارضات، ومنحها والأصالة والخصائص نفسها التى لقصيدة النظم.

لكن الوقت لم يحن بعد، وسنشهد ـ على النقيض ـ كيف يسير، فى أعقاب «شاتوبريان»، عدد لا بأس به من المقلدين: فكل من لم يعد يرغب فى الشعر الكلاسيكى، ولا يملك ما يكفى من الأصالة ليخلق شكلاً خاصًا به، سيستعير الإطار المريح للترجمة المستترة، ليغير بالنثر صياغاتٍ وإيقاعات قادرة على المنافسة المنتصرة مع تلك الخاصة بالبحر السكندرى. ومحاولات كهذه ـ تفتقر إلى الأصالة ـ تثبت، على أية حال، أن هناك جهداً متواصلاً ـ منذ بداية القرن، حتى الرومانتيكية ـ لتجديد الشكل الشعرى.

والحق إنه فى السهل الأدبى الكئيب، الذى يمتد من عام ١٨٠٠ إلى ١٨٢٠، لا يظهر سوى عدد محدود من الشعراء. ومن الشعر إلى النثر، لم يعد هناك ما يقال إلا عن الشعر المنظوم؛ غير أن مبدأ مقطوعة النثر القصيرة ذات المزاعم «الشعرية» قد أصبح مسلمًا به، على نحو ما يثبته ميلاد (روزنامة النثريين)، التى ستنشر سنوياً ـ من عام ١٨٠١ إلى عام ١٨٠٩ ـ «عدداً لا بأس به من القطع النثرية الخفيفة»، ذات طراز مماثل للمقطوعات الشعرية المنظومة، المنشورة فى (روزنامة ربات الشعر)، حيث يقدم النثر نفسه باعتباره نظيراً للشعر: «أليس النثر شقيق الشعر؟»(١٠٩). ترجمات وتقليدات، وترجمات مستعارة، تزدهر فيها(١١٠)؛ أما الباقى، فخرافات مأثورة، وصور رمزية، وحكايات خرافية، تواصل ـ لسوء الحظ ـ التقاليد شبه الكلاسيكية، وتستعير من الشعر لغته الأكثر تقليدية، وزخارفه الأكثر ذبولا. ولكن، كم سيكون من الصعب التحرر ـ إذن ـ من مثل هذا الأسلوب: «النفس المتّقد لكلب «بروكريس» المشتعل لم يعد يجفف عشب السهل، ولا مثوى الأسماك الفاسد»(١١١) أما أن نرى ـ فى هذه القصائد الزائفة ـ ما هى عليه فعلاً، فهو ما يعنى الكثير من الطُرف الفارغة والطنطنة الصوتية!

وفى الحقبة نفسها، تجئ «مدام دوستايل» بالماء إلى الطاحونة، فتؤكد على إمكانات النثر المتعددة(١١٢)، وتعلن أن «أفضل شعرائنا الغنائيين فى فرنسا هم ـ ربما ـ ناثرونا

الكبـار؛ بوسـويه وباسكال وفـينلون وبيـفـون وجـان جاك...»[113] . أما الإيضاحات التى تقدمها ـ فى «أناشيد» كورين[114] ـ لنظرية النثر «المتجانس»، و«لغة الانفعالات التى يستدعيها العباقرة»[115]، فتؤدى بنا إلى الابتعاد بما يكفى عن الموضوع: فكورين تتحدث فى «ارتجالاتها» بلغة الخطيب المتصنع، حيث الإيديولوجيا والتشدق بالكلام لا يتركان إلا حيزاً ضئيلاً للغنائية والعاطفة.

وفى «بلاد الغال» لـ «مارشينجى»[116]، نجد بضع محاولات ـ فى الأناشيد أو «البردى bardit» النثرى ـ تستلهم، بشكل ظاهر، «شاتوبريان»: هكذا فى «العهد الأول»، «أغنية غاليّة» (السرد الأول)، و «أغنية الشعراء البطوليين» (السرد الثانى)، و «بردى الأحرار» (السرد الثالث)، و «نشيد دانمركى»، الذى يستعيد ـ مرةً أخرى ـ بضعة موضوعات من «أغنية» رينير لودبروج (السرد السادس)، و «أغنية الخطوبة» (السرد العاشر). ويستخدم «مارشينجى» ـ بعد «شاتوبريان» ـ الترتيب فى مقاطع، واللوازم الغنائية (فى «أغنية الشعراء البطوليين»، تتكرر فى نهاية كل مقطع لازمة: «محاربونا شربوا من الكأس الدامية، وتلقى حجر «توتاتى» قَسَمهم»)، وإعادة العبارات (التى تكرر الجملة الأولى، فى شكل كورس، فى «أغنية الخطوبة»). وربما يكون نجاحه فى محاولاته فى «الأناشيد» المنغمة والتصويرية أكثر من نجاحه فى «نثره الشعرى» ـ ذلك النوع الذى سيصبح، بالنسبة إلى «فيكتور هوجو»، رمزاً بغيضا:

خُذ حذرك من مارشينْجى ! فالنثر الشعرى
هو أخدود يرقد فيه العجوز «بيجاز»
الضامر... تظن نفسك آريل لكنك لست إلا
فستريس[117].

ويمكننا أن نفضل على «ارتجالات» كورين التفخيمية، و«أناشيد» مارشينجى المتكلفة نوعًا ما، «شظايا» بالانش التى كتبها عام ١٨٠٨: فنحن نستشعر مجىء غنائية أكثر حميمية، وأكثر بساطة، لدى قراءتنا هذه التأملات حول الحياة، والمعاناة، وكآبة المصير الإنسانى («فى الأرض ما يشبه أنيناً طويلا يزحف من جيل إلى جيل، منذ أول الفانين ووصولاً إلينا نحن...»)[118]، حيث تخترقها دائمًا نبرة البوح الشخصى (كتب «بالانش» «شظايا» إثر خيبة أمل عاطفية): «لو إن هذه «الشظايا» الثمانى كانت مكتوبةً بالشعر، بدلاً من النثر [هكذا كتب «سانت ـ بوف»] لأذهل بالانش لامارتين فى إبداعه قصيدة الرثاء التأملى»[119]. ويمكننا أن نضيف أن أول «شظية» من هذه «الشظايا» ـ رغم أن موضوعها ليس جديداً تماماً ـ[120] ـ تشهد على إرادة فنية، تنعكس فى تقسيمها إلى عشرة مقاطع شعرية، وتكرارها للتعبيرات:

لماذا تأتين، يا نسمة الربيع ، وتهمسين فى أذنى بتحية الصباح النهارية ؟

تأتين لى حقًا بأريج الزهور الرقيق ، لكنك نسيتِ أوهام المستقبل الضاحكة .

لقد عرفتُ أن السعادة نبتٌ غريب ، ينمو فى حقول السماء، ولا يمكنه أن يتأقلم على الأرض . فدعينى، يا نسمة الربيع .

لقد بدا ـ النثر ـ فى هذه الحقبة ـ اللغة الوحيدة الممكنة للبوح والرثاء: فقد أصبح الشعر الكلاسيكى العظيم ـ على نحوٍ مؤكد ـ شكلاً طنانًا وجامداً، صالحًا للشعراء الرسميين (ليبران وسوميه وباؤور لورميان)، ومعه أبهة الملحمة، التى ستهزمها أول هجمة رومانتيكية.

فجر الرومانتيكية وقصيدة النثر

تكشف الرومانتيكية الوليدة ـ فى بحثها عن شكل أكثر ملاءمة مع الطموحات الجديدة ـ عن اتجاهين: فمن ناحية، ثمة ميلٌ ما دائمًا ما يتزايد إلى الآداب الأجنبية، وخاصة «الأناشيد» والـ «ليد lied»(*)، والأناشيد الغنائية

(*) ليد Lied: أغنية شعبية ألمانية.

الشعبية، التي تعددت ترجماتها. وثمة ـ من ناحية أخرى ـ رغبة ثورية، يتزايد تحديدها، تتعلق بشكل الشعر ولغته. يقود الاتجاه الأول ـ عبر الترجمة والتقليد ـ إلى الأناشيد الغنائية ballade في نثر منغم؛ وسيقود الثاني إلى تغيير اللغة، وإلى وضع قبعة حمراء على القاموس القديم، وأيضا إلى تحطيم الأطر الجامدة للبحر السكندري، في هجمة ظافرة.

وبفضل الفولكلور الذى توافد إلينا عبر الترجمات، نفثت حياة جديدة فى الشعر الفرنسى، الذى أصابته الأكاديمية بالأنيميا؛ إذ تتواصل ـ عام ١٨١٩ ـ (المختارات العربية) لـ «هومبير»، وعام ١٨٢٢ (الأغانى العاطفية التاريخية) وفقًا للرومانسيرو الأسبانى لـ «أبيل هوجو»، وفى ١٨٢٤ (الأناشيد الشعبية لليونان الحديثة) لـ «فوريل»، وفى ١٨٢٥ «الأناشيد الغنائية والأساطير والأناشيد الشعبية لإنجلترا واسكتلندا» لـ «فردينان فلوكون» ـ إحصاء غير مكتمل[١٢١]. وهذه الأغانى والأغانى الشعبية الغنائية[١٢٢]، بمقاطعها ولازماتها، وإيقاعها المتميز، وأيضًا بلغتها الحية التصويرية والمجازية، هى النماذج التى ستستلهمها قصيدة النثر فى بداياتها. ولأن جميع هذه الترجمات مكتوبة نثرًا: فكيف يمكن أن يفيد الشعر الكلاسيكى، بزخرفاته ونقوشه، من ترجمة أناشيد يونانية، غاليّة، بسيطة أو بدائية؟

وأول مجلة أدارها رومانتيكيو المستقبل كان اسمها ـ ولسخرية الأشياء ـ (لو كونسرفاتور le Conservateur ـ المحافظ). والحق أن نظريات الإخوة «هوجو» ـ السياسية وحتى الأدبية ـ لم تكن تنطوى على أى شئ ثورى بعد، وعدد الترجمات أو الاقتباسات إلى النثر، هو ـ بالتحديد ـ الذى يكشف عن الجهد المبذول لتجديد وإنعاش الموضوعات والأشكال الشعرية. وإذا ما كان هؤلاء الشبان ـ على ما كتب «ج . مارسان» ـ «لا يرتبطون بنظرية ما، فإننا نشعر، على نحو عجيب، بما ينفرون منه: السطحية فى كافة أشكالها، والتبجيل المتحذلق، والخطابية التى عفى عليها الزمن ـ المنتمية إلى مدرسة الإمبراطورية ـ بعلامات تعجبها، واستعاراتها، وشطحها المتحجر، و «أغاريدها الرخيمة...»[١٢٣]. وهم لا يملكون أيضًا إلا التهكم على (روزنامة ربات الشعر[١٢٤]) البالية، وكل حماستهم موجهة إلى شعر «أوسيان» الذى يضعونه فى عداد أكبر شعراء الملاحم[١٢٥]. وسنرى «أوجين هوجو» يستلهم «أوسيان» ليكتب «مبارزة على حافة الكارثة» نثرًا، مدعيًا أنها قصيدة إرسية Erse: فعالية وإيجاز، وصوتيات خشنة، مثلما هى المشاعر التى عبر عنها، والتى تميز هذه القصيدة التى رأى فيها «سانت ـ بوف» «رمزًا كاملاً لمصير كئيب[١٢٦]».

(وقدم مساهم آخر ـ «ل . ث . ب (يليسييه)» ـ إلى (لوكونسرفاتور)، اعتبارًا من مايو ١٨٢٠، ترجمات واقتباسات تتألف، هى الأخرى، من مقاطع: «الهولان Lè Hulan» المقتبسة من البولندية، و «الفندى والمسافر Lè Ven-deen et Le Voyageur»، وهى حوارية تقلد عوالم بريتون الواطئة، و«مقبرة لوبان»، إلخ[١٢٧]. ورغم أنه فشل ـ جزئيًا ـ فى بحثه عن الطابع المحلى، وتخلص ـ بصعوبة ـ من المفردات «الشعرية» لذلك الزمن («برونز معابدنا»، «مصير كئيب»، «حماسة وروعة»)، فثمة ـ على الأقل ـ جهد البناء والاختصار فى مقاطعه، ونهاية «الهولان» ذات إيجاز دال:

> ألقى بجسده فى نهر مجاور. وفى اليوم التالى، منذ فجر اليوم، عندما علم الأصدقاء بمصيره الحزين، بحثوا عنه بحماسة ورعة، ولكن النهر ـ خلال الليل ـ كان قد تابع مجراه نحو البلطيق.

وقد تمثلت الاتجاهات الجديدة فى (ربة الشعر الفرنسية Muse Française)، التى أعقبت (لوكونسرفاتور) و أصبحت «مقر قيادة الرومانتيكيين».[١٢٨] وفى ١٨٢٢، يطلب «أ .ديشام» ـ «المساهم المنتظم الوحيد، والمدير الحقيقى، فيما يبدو»[١٢٩] ـ ومن الشعراء ألا يقلدوا الكلاسيكيين دائماً، بينما تتكشف أمامهم الحقول الشاسعة «من ملحمة هومير إلى القصيدة الغنائية الاسكتلندية»[١٣٠]. ويلح «هوجو» ـ من جانبه ـ على الفكرة الخصبة التى تفيد

فناء الآداب، مثلها مثل الحضارات التى تعكسها: إنها تتلاشى «مع الأجيال التى عبرت عن عاداتها الاجتماعية وميولها السياسية». ولذلك، يصبح من العبث أن «يحاول عدد محدود من ذوى العقول الضيقة إعادة الأفكار العامة نحو النظام الأدبى المخزون للقرن الماضى»(١٣١). ونتعرف ـ أيضاً ـ على فكرة التطور التى عبر عنها «ستاندال» ـ فى الفترة نفسها ـ فى كتابه (راسين وشكسبير): وستقود «ستاندال» إلى إعلان الحرب على الشعر الفرنسى، لأنه (وكما يكرر فى عشرين شكلاً مختلفا): «لم يعد البحر السكندرى على الأغلب ـ فى أيامنا ـ إلا ستاراً للبلاهة»(١٣٢)، ويمنح الوزن الشعرى استخدام الكلمة المحددة، والعبارات الملائمة(١٣٣).

إنها حقبة الأزمة، حيث لم يتحرر الشعر بعد («تأملات» لامارتين، و «الغنائيات» و الـ «شرقيات» لهوجو، حافظت ـ فى عمومها ـ على الأشكال الكلاسيكية. ولكن، لأن الضغوط قد أصبحت من الشدة إلى حد الشعور بقرقعة أطر البحر السكندرى، فسيطرح ـ مرةً أخرى ـ التخلى عن الأشكال المنظومة، وتحرير الشعر، لصالح النثر. والأدب الجديد (مثل ما أبدعه شاتوبريان ودى ستايل ولامنيه) ـ على نحو ما يكتب «هوجو» عام ١٨٢٤(١٣٤) ـ هو من عمل (كُتاب النثر). ويضيف «أ. د يشام»(١٣٥): «إن شعر القرن التاسع عشر الحقيقى قد غزا فرنسا عبر النثر». ولهذا، رأى البعض أن عهد نظم الشعر قد انتهى من الآن فصاعداً، وأن «النثر ـ الذى لا يعوق مسيرته شئ، أو يقلل من سلاسته، أو يحد من منابعه، أو يحصر تأثيره ـ يبدو أكثر جدارةً بالاستسلام لدقة الذكاء المنمقة، أو لتقلبات الخيال الضجر». (ذلك ما نقرأه فى «المجلة الفرنسية»، فى يناير ١٨٢٨)؛ وبالنسبة إلى الآخرين، مثل «أ. ديشام» ـ الذى يمكن اعتبار مؤلَّفه (مقدمة للدراسات الفرنسية والأجنبية) بياناً للشعر الرومانتيكى ـ فلا يجب التخلى عن الشعر، ولكن لابد من تحويله على طريقة «شينييه»، الذى «أعاد إلى شعرنا استقلالية الوقفة césure والتعدى enjambement، وهذه الأشكال الإضمارية وذلك المظهر الفتى والحيوى، بعد أن فقد كل أثر لهم تقريبًا(١٣٦)». «وهكذا، يُعاد إلى الشعر الفرنسى «طرق التعبير المتنوعة، والقطع الجرئ، والتصويرية»؛ وهو ما سيكون، كما نعلم، من عمل «فيكتور هوجو». لكن «هوجو»، إذا كان قد أظهر ميلاً نحو الدراما الشعرية(١٣٧)، فى هذه الفترة، فإنه كان ـ بالأساس ـ مؤيداً لحرية الشاعر المطلقة. فالشعر، فى الواقع، «لا يكمن فى شكل الأفكار، لكن فى الأفكار ذاتها»، كما سبق أن قال فى عام ١٨٢٢(١٣٨). وسنصل ـ عام ١٨٢٩ ـ إلى مقدمة «شرقيات» الشهيرة :

ليمض الشاعر حيثما يريد، وليفعل ما يحلو له، فذلك هو قانونه. وسواء أكتب نثراً أم شعراً، نحت الرخام، أم صب أعماله بالبرونز.. فذلك رائع. فالشاعر حر.

ولا شك أن «فيكتور هوجو» على حق، إذ «لا يوجد سوى ثقل واحد يمكنه أن يميل كفة ميزان الفن؛ إنه العبقرية»(١٣٩) وطالما أن الأعمال العبقرية لم تحقق الإصلاح الرومانتيكى، وتجعل الميزان يميل لصالح الشعر المتحرر، فلن تملك النظريات شيئًا لصالح الشعر، سواء أكان نظمًا أم نثراً. فأية محاولة ـ بهذا المعنى أو ذاك ـ لا يمكن إدانتها مسبقاً.

كان الشعر ـ إذن ـ يبحث، فى فجر الرومانتيكية، عن طريقه. وستنشر (حوليات رومانتيكية) ـ من عام ١٨٢٣ إلى ١٨٣٦ ـ وبلا نظام، أشعاراً ونثراً: كانوا يمارسون فيها ـ بالنسبة إلى النثر ـ نظام «المقاطع» (لـ «شاتوبريان» و«ماشينجى» و«لامنيه(١٤٠)»)، التى سيكوِّنون منها ـ حسب ما يقول الناشر عام ١٨٢٥ ـ «مجموعة مختارات أدبية معاصرة»؛ وهو ما سيؤدى إلى البحث عن المقطوعة القصيرة، المعبرة والموزونة جيداً، التى تشكل كُلا واحداً. وإضافةً إلى هذه «المقاطع»، المنزوعة من أعمال أكثر طولاً، فإن الكثير من المقطوعات المستقلة بذاتها،كأغنيات أو قصائد غنائية (مترجمة أو مقلدة لأعمال أجنبية فى أغلبها) ترتبط ـ الآن ـ بطراز قصيدة النثر: ترجمة «الصياد» لجوته،

و «أغنية مورلاكية»* و «قصائد عاطفية إسبانية من المور»، ومقطوعات لـ «بليسيه»[141] و «ألفونس رابيه»؛ وفى عام ١٨٣٠، «الكوخ القش» لـ «برتران». وفى حوالى عام ١٨٣٠، سنجد ـ فى الدفاتر التذكارية التى انتشرت موضتها (مثل «الألبوم الأدبى»[142] أو «الدفتر التذكارى الفرنسى»)[143]ـ مختارات شعرية مماثلة للأغنيات والأناشيد الغنائية والمقطوعات. ولا يجب أن ننسى ـ أيضًا ـ أن أول نادٍ رومانتيكى قد التف حول «نودييه» حوالى ١٨٢٤: «نودييه» الذى سيشن الهجوم ـ فى مجلد عام ١٨٢٨/١٨٢٧ من (حوليات رومانتيكية) على القافية والوقفة[144]، والذى قام ـ فى (تأملات الرهبنة) (١٨٠٣)، وفى (أحزان) (١٨٠٦) ـ بمحاولات فى «النثر الشعرى»؛ وها هو يؤلف قصة رائعة أدبيةً من النوع «السوداوى»، وتجربةً غريبةً فى البناء الشعرى والرمزى، فى الوقت نفسه ـ أقصد «سمارًا، سمارًا»[145]، حيث الرؤى العذبة أحيانًا، والمرعبة أحيانًا، تمتزج وتترابط، تختفى وتعاود الظهور، مثل العناصر الموسيقية، وتحتوى ـ أيضًا ـ على استهلال وخاتمة، تستدعى بناءها فى مقاطع غنائية، باتجاه قصيدة النثر:

> آه، كم هو عذبٌ يا «ليزيديس» أن يكون الرنين الأخير للجرس، الذى ينقضى فى أبراج آرونا، قد دق منتصف الليل، كم هو عذبٌ أن آتى لأقتسم معك الفراش الذى ظل وحيدًا طويلاً، والذى حلمتُ بكِ فيه طوال عام! أنتِ لى، يا «ليزيديس»، والعفاريت الشريرة التى كانت تقسم نومك العذب؛ نوم لوريتزو لن تخيفنى أبدًا بهيبتها!

وينبغى أن نضيف أنه بعد «سمارًا» ـ التى نُشرت باعتبارها سردًا مترجمًا عن «السلافية» ـ[146] ترد ثلاث قصائد سلافية أيضًا، والثانية منها «امرأة آزان» قصيدة صربية كرواتية أصيلة، فى حين أن الأولى ـ «سبالاتان بك» ـ هى ابتداعٌ صرف من «نودييه»[147]: تتكون هذه القصائد من مقاطع قصيرة، فى نثر «يأخذ شكل الشعر» عن قصد، وفيها تصبح الغرائبية حجةً قوية، إلى حدٍّ ما، على أصالة العمل كله.

وتقودنا حيلة «نودييه» هذه إلى الحديث عن حيلة أخرى شهيرة، أهرقت الكثير من الحبر بشأنها، وهى قصيدة «مريميه» ـ «جوزلا» ـ المنشورة عام ١٨٢٧. إنه بالقطع خدعة، هذا الديوان من الأناشيد الغنائية «الإلليرية Il-lylyriques*» (والمكتوب فى ١٥ يومًا، كما يقول «مريميه»!)، بعد قراءة «رحلة إلى دالماتى دى فورتيس» (الذى سبق أن استخدمه «نودييه») باستخدام نثر استطاع علاّمة ألمانى التعرف فيه ـ كما يبدو ـ على «وزن الأشعار الإلليرية»[148]؛ حيلة بارعة تمامًا ـ مع ذلك ـ تستعيد تقنية ترجمات قام بها «فورييل» و «لوييف فيمار» و «نيمبوسين ليمرسميه»، مع ترتيب المقاطع، والخاصية الغرائبية، بل حتى الأدوات النقدية نفسها[149]. لكن ما يهمنا من هذه المعارضة ـ على نحو ما يقول «أ. مارسان» عن حق فى طبعته ـ هو الهدف العميق للمؤلف: أن يكشف لـ «الكلاسيكيين» الباريسيين، الصفائيين** و المتصنعين، «ما هو العُنف، والفظاظة، والسذاجة، والحب المتوحش، وأيضًا شجاعة الجنس الإنسانى»[150]. لقد أشاع «مريميه» فى الفن مشاعر أكثر عنفًا، ومنحه تعبيرًا أكثر جرأة. ويظهر «إيفانوفيتش» ـ عبر مقارنات عدة صادمة[151]ـ كيف يلجأ «مريميه»، فيما يتبع الإيجاز والقوة، إلى الاختصارات والمفارقات، و «يزيل» عن النصوص المستمدة من «فورتى» طلاء القرن الثامن عشر، فيلغى النعتَ الذى لا نفع فيه، والزخارف التقليدية. إيجاز، وطاقة، وتصويرية، وعديد من المزايا «الرومانتيكية» التى تتناقض مع تركيب العبارة الباهتة لناظمى الشعر من الكلاسيكيين الجدد: ويمكن القول إن «جوزلا» قد زعزعت اللغة الشعرية بهزة حاسمة.

---

* نسبةً إلى «مورلاك Morlaque»، وهى منطقة فى بلجيكا.

* نسبةً إلى «إلليرى Illyrie»، الاسم القديم لمنطقة شمالى البلقان.

** Purists الصفائيون: من يتكلمون الحرص على صفاء اللغة ونقائها.

وبنية هذه «الأناشيد الغنائية» لا تقل أهمية. فبالقطع، من المحزن ألا يكون الشعر الشعبي الصربي الكرواتي قد عرف المقاطع (وهو ما يخبرنا به «إيفانوفيتش»)[١٥٢]. ولا يقل عن ذلك دلالةً أن نرى «مريميه» وقد استخدم ـ بكثرة ـ التنظيم في مقاطع والمصحوب، في الغالب، باللازمة: هكذا في «نشيد الموت» الذي يدين، بلا شك، لقصيدة «بورجيز» الشهيرة «لينور»، بلازمتها المتكررة، ثلاث مرات: «وداعًا، وداعًا، مع السلامة! هذه الليلة القمر في اكتماله، والرؤية واضحة، ليعثر على طريقه. مع السلامة!»[١٥٣]. إن البحث عن التماثلات، والانشغال الشديد بتحديد البنية، أمران محسوسان في مقطوعات «مريميه» الأقصر بكثير من مقطوعات أسلافه: تتكون «عاشقة دانيزيش» من خمسة مقاطع متماثلة، كل منها مكون من ثلاثة أجزاء («أعطاني أوزاب خاتماً ذهبيًا مرصعًا، وأعطاني لوديمير قلنسوةً حمراء مزخرفةً بالأوسمة، لكني أحبكَ، يا دانيزيش، أكثر منهم جميعا»[١٥٤]؛ وتعيد «العين الحاسدة» المقطع الأول ـ في شكل لازمة ـ في نهاية كل المقاطع التي تتتالى[١٥٥]، ويتم ضبط وزن «البـاركـارولي»* بالعودة المنتظمـة لكلمتي «بيسومبو، بيسومبو» اللتين يفترض أنهما تؤكدان في اللغة الإلليرية الحركة المنتظمة للمجدافين[١٥٦]. فهنا ـ بالطبع ـ ثمة محاكاة لأسلوب الأغنية، وأشكالها الثابتة وتكراراتها، التي تتوافق مع استعادة اللحن نفسه؛ لكن ضرورات المعارضة لا يجب أن تخفي عنا جهد «مريميه» الواعي لمنح «أناشيده الغنائية» شكلاً وبنيةً فنيين.

وفي عام ١٨٢٧، تم العثور على قالب قصيدة النثر/ إنه قالب «النشيد الغنائي Ballade» ذي المقاطع الموجزة تمامًا، والمحكمة البنيان، ولم يعد باقيًا سوى أن يصب فيه محتوى شعري أكثر أصالة من المحاكاة أو الترجمة المستعارة، وأن تحل القصيدة الغنائية الفرنسية محل الأجنبية، سواء أكانت تاريخية أم غنائية. وقد كتب «برتران» مقطوعاته الأولى حوالي عام ١٨٢٧، وتم تأليف الجزء الأكبر من «جاسبار الليلي Gaspard de la Nuit» عام ١٨٣٠. لكنني أود ـ قبل تناول مبدع قصيدة النثر ـ أن أستعيد كاتباً آخر، التزم الطريق نفسه تقريبًا، في الفترة نفسها، واكتشف ـ من جانبه، رغم موته المبكر ـ صيغةً مبتكرةً لم يتسع له الوقت لتطويرها تطويراً كافيًا.

ألفونس رابيه

نشرت (حوليات رومانتيكية)، عام ١٨٢٥، مقطوعتين لـ «رابيه Rabbe»: «السنتور»، مترجمةً عن مخطوط يوناني، و «خنجر العصور الوسطى»، مترجمةً عن مؤلف مجهول. فالأمر يتعلق مرة أخرى ـ إذن ـ بترجمة مستعارة؛ فهاتان المقطوعتان ـ إضافةً إلى «المراهقة» أو «الطوفان» المستمدة من نقش جنائزي قديم[١٥٧] ـ منظومة في مقاطع، وأسلوبها لايزال «كلاسيكيًا» وتقليديًا: «تستطيعين أن توحي بمفاتنك إلى لعبة الأمواج»[١٥٨]، «تخلَّى عن اهتمامك اللامجدي بزينتك»[١٥٩]. ولا شك أن الميل إلى الهيللينية ـ التي تلهم غالبية هذه المعارضات ـ تشوه تأثير «شينييه»، الذي كان ناشره «هـ. دي لاتوش» واحداً من أوائل أصدقاء «رابيه» الباريسيين. وفي «السنتور»، كان «رابيه» لايزال يذكر شخوص السنتور التي رسمها «شينييه» في «الأعمى»، وبشكل خاص في «اختطاف أوروبا» (يبدو مريبًا ـ بالمقابل ـ أن يتذكر «م. دي جيران» رابيه، أثناء كتابته «السنتور»، الذي يحمل مغزىً آخر مختلفاً تمامًا).

ولو لم يكتب «رابيه» هذه المعارضات للعصور القديمة، لما قدم لقصيدة النثر شيئًا جديداً ذا بال. ولكن ينبغي ـ أولاً ـ أن نضم إليها «خنجر العصور الوسطى»، وخاصةً «الغليون»، التي يتسم مفهومها ـ إن لم يكن تنفيذها ـ بأنه أكثر تفرداً. ففي «الغليون» حداثة غريبة في الأفكار والنبرة: «آه يا غليوني! اطرد، وأبعد هذه الرغبة الطموحة والمشؤومة للمجهول والغامض»[١٦٠]. إن نغمةً كهذه ـ

* أغنية ينشدها بحارة «البندقية» في إيطاليا.

جديدةً فى عام ١٨٢٥ ـ تقرب «رابيه» من القارئ المعاصر: «سأم الحياة»، و «الحلم بما لا يكون»، والنفور من الآخرين ومن الذات[١٦١]؛ إنه التعب من الحياة، الرومانتيكى والبودليرى. وثمة نصوص أخرى مكتوبة خلال «أوقات فراغ حزينة» لنهاية وجود أليم[١٦٢] تذهلنا بمنغوانها الكئيب، بغنائيتها التى يجعلها اقتراب الموت غنائية يائسة:

أيتُها الآلهة! كم تغير المشهد من حولى! كم فى هذه اليقظة من أحزان وأهوال! كنتُ قد غفوتُ على حافة الهاوية: وأفتح عينى لأرى نفسى غريقًا فى أعماقها:

قوة، وجمال، وشباب، إذن فكل شئ ضاع.[١٦٣]

وهذه الكتابات الأخيرة، رغم بعض الصور ذات البهاء المأساوى[١٦٤]، إنما هى ـ والحق يقال ـ تأملات أكثر منها قصائد. إن البحث عن الفن يؤدى به إلى الخضوع للتعبير الصادم، والصراخ الذى يصدر عن كائن تمزقه الآلام.

وسأطيل قليلاً فيما يتعلق بـ «قصيدة النثر» التى تعتبر نفسها كذلك (مادامت مكتوبةً فى مقاطع، وفى نثر متقن). والتى تقع ـ فيما يبدو لى ـ فى تقاطع الزاوية «الفنية» للفترة الأولى مع الزاوية الفلسفية: إنها مقطوعة «سيزيف» المكونة من مقاطع، والمتأخرة الآن، مادام «رابيه» يلمح فيها إلى «حرارة محرقة» يقول عنها إنها تأكل «أيامى وشبابى[١٦٥]»؛ والتى ظلت ـ للأسف ـ غير مكتملة. ورغم هذا، فقد كانت تنطوى على إيقاع رائع، ملحمى وخيالى فى الوقت نفسه، فى تلك «الرؤيا» عن مستودع عظام الموتى الهائل، الذى يضاعف الزمن من حجمه، بدلاً من تحطيمه، ويحافظ عليه دائمًا: «نصب غامض يجسِّد ـ فى الوقت نفسه ـ النصب الكبير المجهولَ من تراكم القرون وأماكن انحدار أحلام اليقظة[١٦٦]»، و «حائط القرون»المنصوبة على عتبة «أسطورة القرون» [١٦٧]. وكيف لا يستدعى ـ فيما يخص المثالَين ـ الذين يزخرفون مستودع العظام الغريب («جرائم الملوك ومصائب الشعوب، والديانات المختلفة التى كان بعضها بشعًا فى دمويته: المعارك الدامية، والطواعين، والمجاعات»)، و«حائط القرون» حيث تميز عين «هوجو» البصيرة:

المصائب، والآلام، والجهل، الجوع،

الخرافات، والعلم، والتاريخ...

أو ـ فيما يخص موجز التاريخ العالمى، الذى يقدمه المقطع الأخير من «سيزيف» ـ («غرق القارات المنسية... اكتشاف العالم الجديد»)، و «انحدار أحلام اليقظة»؟

... والقارات الكبرى، الممتلئة بالضباب، الخضراء أو الذهبية، تلتهمها المحيطاتُ الكبرى بلا انقطاع...

... صوت العالم الجديد قديم قدم العالم الغابر.

ـ ولا تبدو المقارنة مفتعلة، حتى لو افترضنا أن «رابيه» و«هوجو» يدينان ـ معًا بشئ ما إلى التوراة، وربما إلى «س. مرسييه[١٦٨]».

كان «هوجو» صديقاً لـ «رابيه»، وكتب مقطوعة من الشعر المنظوم للطبعة الأولى لأعماله عام ١٨٣٥ (الصادرة بعد وفاته). وبعيداً عن أية قضية تتعلق بالتأثير، فإن حقيقة إطلاق صفات «رومانتيكى» و«هوجوى» (نسبة إلى «هوجو»)، على مجاز نثرى كُتب قبل عام ١٨٣٠، لهو أمر لافت تماماً. ونأسف ـ أكثر من ذلك ـ على أن هذه المحاولة الأخيرة ظلت بلا اكتمال، وبلا مستقبل. وسيصبح «رابيه» ـ فيما بعد ـ رائداً لنوع سيكون على «برتران» أن يشهره، وإن يكن بطريقة مختلفة تماماً[١٦٩].

الهوامش

(١) انظر: .Histoire du Vers français, Boivin. 1949 وبشكل خاص، فى الأشعار الخاضعة للإيقاع المشروط (مثل الإيقاع التفعيلى فى «أوكسان» و «نيكوليت») حيث تخلى نبرة الصوت مكانها للنغمة الموسيقية.

(٢) انظر: Lote, La Déclamation du vers français à la fin du VII^e siècle (Rvue De Phonétique, 1912, t.II,p. 313-363).

(٣) فقد لاحظ ـ عام ١٧٧٠ ـ أنهم فى القرن السابع عشر «كانوا يضبطون نغم الأبيات بالإنشاد، الذى كـان نـوعًا مـن الغناء الرتيب -mél opée، ويضيف: «والواقع أن الشعر يقتضى تلاوته بشكل مختلف عن النثر» (Œuvres, éd. Moland, t.XXVIII, p.303 en note).

(٤) وستعارض الموسيقى ـ هى أيضا، وإن يكن فى وقت لاحق ـ الشكل المربع، أى بناء الجمل فى مجموعات مزدوجة (٤+٤ أو A+A). (قارن: Dumesnil, Sur Le rythme musical Mercure de France, 16 nov. 1919

(٥) انظر الأب دى بو Réflexions critiques Sur la poésie et sur la peinture,1719,t.III.

(٦) L' alexandrin français dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Hachette, 1907.

(٧) ، Œeuvres, t. XI, p.250، ذكره «مورنيه» فى :

L'alexandrin français....p. 33

(٨) La déclamation du vers français à la Fin du XVII^e siècle (Revue de Phonétique), 1902, p. 330.

ومن المفيد الإشارة إلى أن الموسيقى قاومت ـ فى العصر نفسه ـ الطغيان الإيقاعى لألحان الأوبرا، ومالت إلى تقريب جملتها الموسيقية من لغة الكلام : وسترتبط جملة الأوبرا الملحنة، التى أبدعها «لوللى» بمعنى الكلمات، وستنطلق ـ بأمانة ـ بمقاطع الكلام (فى حين أن الإيقاع الموسيقى ينتصر، فى اللحن، على التعبير). ويقول «لوللى» : إن جملتى ليست إلا للنطق بها . (انظر R.Rolland, musiciens d'au-trefois, Hachette, 1917, notes sur Lully,III,p.152) وهكذا لم يعد الشعر وحده هو الذى لا يغنى الإنشاد الرتيب، بل وقفت الموسيقى نفسها ضد التماثلات الإيقاعية والأشكال الثابتة.

(٩) إنها النتيجة التى يصل إليها «د. مورنيه» وهو يبحث فى مسألة القواعد فى القرن الثامن عشر La Question des règles au XVIII^e siècle (Revue d'Histoire Littéraire de la france,1914) . وإذا ما كان احترام القواعد قد استمر طويلاً، فذلك ـ بوجه خاص ـ لأن «العبقرية المجهولة» القادرة على أن تفتح «بضربة واحدة الطرق الجديدة التى ستنوع من قواعد الماضى» لم تكن قد ظهرت بعد (3^e Partie, p. 617) .

(١٠) وهكذا، يريد «دى لوغ» إلغاء الشعر المقفى (Raisonnements ha-sardés sur la Poésie Française, 1737) ويرصد «الأب بريلو» ـ فى «الحسنات والسيئات» ـ عينة من الشعر غير المقفى، فى أبيات «موزونة»، وذات أطوال متنوعة (1735,t.VI,p.68).

(١١) ارجع ـ فى هذا الموضوع ـ إلى مقالة ج. دورى M.-J.Durry حول قصيدة النثر Poème en prose (Mercure de France) 1^{er} Février, 1937.

(١٢) Fénelon, Télémaque,éd. Des Grands Ecrivains de France, 1920; Introduction, p.XL.

(١٣) حول هذا الشخص العجيب الذى كتب عدة قصائد غنائية نثرية، وذهب إلى حد نقل عدة مشاهد من R) ميتريدات Mithridate» نثراً كى يقدر الجمهور كم سيكسب من ذلك، انظر أطروحة «ديبون» Houdar de la Motte (1988) .

(١٤) «كتابتنا تمتلئ بالشعر فى المواضع التى لا نجد فيها أى أثر للنظم» (Lettre à l'Académie, ch. V, Projet de poétique) .

(١٥) Lettre ch.v .

(١٦) Le Nouvelliste du Parnasse,1734, t.I, p.198.

(١٧) مثل «لاموت» أو «الأب دى بو» فى «بحث حول الشعر الملحمى».

والجدير بالذكر أن الفلاسفة قد توصلوا ـ خلال إدانتهم للشعر باسم الحقيقة والحكمة ـ وإن يكن عبر طرق متعارضة، إلى النتائج نفسها التى توصل إليها من أدانوا ذائقتهم باسم السمع والإحساس، مثل «الأب دى بو» .

(١٨) Fénelon au XVIII^e Siècle en France, Hachette, 1917.

(١٩) قارن Chérel, La prose poétique française, l'Lrtisan du livre,1940. وانظر ـ فى الكتاب نفسه ـ حول النثر الشعرى لهذه الفترة، صفحات ص. ١٦٦ ـ ١٨٣ .

(٢٠) D'Escherny,Œuvres, 1811,t.II,p.270.

(٢١) «خطاب إلى الأكاديمية»، الفصل الخامس : «أريد جليلاً مألوفا، شديد العذرية والبساطة، وأن يميل كل واحد إلى الاعتقاد بأنه كان سيجده بلا عناء...» .

(٢٢) Le Pour et le Contre,1735, t.VI,p.81.

(٢٣) التى عرضها ـ بشكل خاص ـ فى «منوعات» Variété III, Gallimard,1936, p.63.

(٢٤) «إعلان مبادئ «مترجمى الشعر» Profession de foi pour les traducteurs de poésie, Yggdrassil, 25 juin 1937. وهناك رفض مشابه لاعتبار الشعر كله شكلاً، كان موضوعا لأطروحة قام بها

«رنيللي» في «قصيدة مفتوحة وقصيدة مغلقة» (Poésie ouverte et poésie fermée) Cahiers du sud,1947 والشعر المفتوح هو ذلك الذى «يتحرر ويستغنى عن الكلمات، التى لا تزول ولا تبطل وهى تهاجر من لغة إلى أخرى، وعندما تقدم فى اللغة الخام، لا تكف عن أن تكون قابلة للنقل» (ص ٤٨).

(٢٥) لنذكر – رغم هذا – المحاولة الغريبة لـ «الأب سانادون» الذى ترجم، عام ١٧٢٨، «رسائل» و «هجاء» هوراس الشعريين إلى النثر العادى، بينما اختار «أناشيد غنائية» ليترجمها «نثرا شعريا» ذا أسلوب أكثر رقيا. ولسوء الحظ أصبح نثر «هوراس» الغنائى، الموجز والحيوى، لغة مطنبة وطنانة على يد «سانادون».

(٢٦) هى القصيدة نفسها التى تبدأ بـ «لقد حاربنا بالسيف»، وتنتهى بـ «مضت ساعات الحياة، وسأموت ضاحكا».

(٢٧) حول كل هذه الترجمات، انظر: Van Tieghem, Le préromantisme, Etudes d'histoire Littéraire européenne, 2 Vol., Alcan, 1924.

(٢٨) La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen, op. cit., t. I, p. 19-71.

(٢٩) وهكذا، ترجم «هيردر» عشرة مقاطع من «إيدا» فى «فولكسليدر Volkslieder» التى جمع فيها الأغانى الشعبية والبدائية، فى حين أن نظام «إيدا» الشعرى يتمثل، على النقيض، فى فن شديد التطور (انظر الملحوظة ٣٠).

(٣٠) أنحّى «إيدا» جانبا، فهى – على النقيض – ثمرة نظام شعرى بالغ التعقيد، يستخدم ١٣٦ بحرا مختلفاً: ذلك لأن محاولات النثر الشعرى هى واقع الذهنية الحديثة، بحثا عن شكل فنى جديد. وكانت الـ «سكالد Scaldes» الاسكتلندية تغنّى – من القرن الثامن حتى الحادى عشر – منظومة، بل فى نظم بارع.

(٣١) فى الخارج، سنرى «ميزاروتى» – فى إيطاليا – يترجم «ماكفرسون» فى أبيات غير مقفاة من أحد عشر مقطعا، و«هوبيرو» – فى إنجلترا يترجم «جيسنير» فى نثر موزون. وبذلك توصلا – هذا وذاك، كما يؤكد «فان تيجيم» – إلى التعبير بإخلاص عن الإيقاع الأصلى.

(Le Préromantisme ...t.I, p.226, et t.2, p.224) .

(٣٢) انظر: Œuvres de Turgot,t. IX, p.163.

(٣٣) «هوبيرو» الذى عرّف «تورجو» – تلميذه – على «جيسنير»، نشر باسمه هو مجمل الترجمات التى قام بها «تورجو» و «ميستير»، هو نفسه.

(٣٤) ظهرت ترجمتها الأولى (عن «مقتطفات من الشعر الإرسى» التى نشرها «ماكفرسون» عام ١٧٦٠، والتى أدمجت – فيما بعد – فى ملحمة «أوسيان») فى (جورنال إترانجيه Journal Etranger) فى سبتمبر ١٧٦٠، ويناير وديسمبر ١٧٦١، ثم فى يناير وفبراير ويوليو وسبتمبر ١٧٦٢. وسيمد «سوار» مجلة أوروبا الأدبية Gazette Littéraire de l'Europe بأجزاء أخرى عامى ١٧٦٤ و١٧٦٥ (انظر ببليوجرافيا «فان تيجيم» فى ختام أطروحته «أوسيان فى فرنسا» Van Tieghem, Ossian en France, Paris,1917.

(٣٥) أقدم هنا – لأبين تفوق «سوار» على أصحاب الأسلوب «النبيل» والكلاسيكى المزعوم – ترجمة للفقرة نفسها للبارون «دى سكندورف» من «ويرثر» (١٧٧٦): «اعصفى أيتها الرياح المزوبعة! اخرجى من كهفك أيتها العواصف الرهيبة! اجارى أيتها العواصف التى لا يمكن ترويضها وهزى قيودك، اعوى فى غاباتنا، أيتها الزوابع البشعة! وأنت، أيها القمر! اخترق السحب المتشققة. وأضئ بشعلاتك الشاحبة هذا الليل الرهيب! ليذكرنى كل شئ بموت أطفالى، بموت أرينذال القوى، وبضياع دورا التى لا تعوض!».

(٣٦) «أوسيان فى فرنسا»، ص. ٢١. ونعلم أن «فولتير» قد انتقد بحدة أسلوب «أوسيان» وسخر منه، بتقليده ومحاكاته فى «أسئلة حول الموسوعة»

Questions sur l'Encyclopedie (1re partie, articles : Anciens et Modernes,1770) (Œuvres De Voltaire, XVII,p.236).

(٣٧) «أوسيان فى فرنسا»، ص ١٤٥.

(٣٨) فى يناير ١٧٦٢، «لاثمون Lathmon» وفى فبراير «أويثونا Oï thoma»، وفى أبريل «دار – ثولا Dar- Thula» وفى يوليو «كونلات وكوتونا Conlath et Cuthona»، وفى سبتمبر «كومالا Comala». ومع ذلك، فإن هذه المقطوعات الأكثر درامية قد أثارت إعجاباً أقل مما أثارته المقاطع الغنائية المترجمة فى البداية. «إنها ليست – على ما يقول جريم – قصائد موقف، تلك التى تستحق لدى الأوسمة».

(Correspondonce, avril 1762, cité par Van Tieghem, Ossian en France, p.145).

(٣٩) هكذا تصرف «سوار»، وهو يترجم «كارتون Carthon» عام ١٧٦١، فى (جورنال إترانجيه Journal Etranger)، فذكر تسعة مقتطفات ترتبط – معا – بتحليل موجز، ليختصر – بهذه الطريقة – كلا ملحميا شاسعا ومملا، إلى سلسلة من «قصائد نثرية» قصيرة.

(٤٠) أول أغنية فى «أناشيد سيلما Chants de Selma»، ترجمة «سوار» فى Gazette Litteraire d'Europe, le 1er août 1765.

(٤١) فى عام ١٨٢٠، ترجم «ميريميه» «أوسيان» مع صديقه «ج.ج. أمبير» انظر خطاب «أمبير»، الذى ذكره بوفانوفيتش فى أطروحته حول «جوزلا»: La Guzla, Grenoble,1910, p. 133

(٤٢) من عام ١٧٦٥ إلى عام ١٧٨٧، نرصد ٢٠ محاكاة لـ «غزليات» جيسنير، سواء بالشعر أو النثر، وذلك فى (روزنامة ربة الشعر Almanach des Muses) وحدها. Van Tieghem, Le Préromantisme Européen ,t.II,p.283.

وحول هذه «الغزليات»، انظر فيما يلي «الترجمة المستعارة وقصيدة النثر».

(٤٣) انظر ـ فيما يتعلق بهذين النمطين من النثر، مقالات A.Anglès,sur **L'esprit de la prose, dans Action** du 5 juin 1945.

(٤٤) قارن A. François, dans l'**Histoire de la langue française** de Brunot, t.VI,2e partie, livre II: **la langue post-classique** : "**Le langue de la passion**" p. 2055-2060. ويذكر أن «ديدرو» قد اخترع «نقاط الإرجاء» التي أساءت اللغة العاطفية استخدامها، والتي نجدها لديه وجملا رخوة، وكلمات معزولة، وعلامات تعجب، وكلمات ذات مقطع واحد، وطرق تعبير إضمارية (ص ٢٠٥٩). أليس ذلك هو بداية الجهد المضاد للخطابية الذي ستواصله قصيدة النثر؟

(٤٥) قارن **Van Tieghem, Ossian en France**, p. 130-134.,

(٤٦) انظر **Salon de 1767, article Lautherbourg.**

(٤٧) نستعيد عبارة «مونجلون» في أطروحته حول «التاريخ الداخلي لما قبل الرومانتيكية» **l'Histoire intérieure du Préromantisme français** (Arthoud,1930).

(٤٨) Rousseau, **Œuvres**, Hachette, 13 vol., t.V,p.89, .cité par A. françois والأمر يتعلق هنا بالنثر، لا بقصيدة النثر. فالمحاولة الوحيدة لروسو في «قصيدة النثر» «لاوي إبراهيم» **Le lévite d'Ephräim**، ليست بذات أهمية، نظرا لأسلوبه «الشعري» نفسه، والكلاسيكي الزائف.

«اللاوي» أحد أبناء «قبيلة اللاويين» الإسرائيلية القديمة، ومهمته خدمة المعبد (المترجمة).

(٤٩) **Histoire Intérieure Du Préromantisme français**, t.1,p.172 .

(٥٠) يقول عن التصوير الزيتي (وهو ما ينطبق ـ أيضا ـ على الأدب): «القواعد جعلت من الفن روتينا، ولا أعرف ما إذا كان ضررها أكثر من نفعها. لنتفق: لقد أفادت الإنسان العادي، وأضرت بالإنسان العبقري» (**Œuvres**,Garnier, 1876, t.XII,p. 76 - 77) وأيضا، في مقالة «عبقرية **Génie**» في «**Encyclopédie**» عام ١٧٥٧: «القواعد وقوانين الذوق ستعرقل العبقرية، والعبقرية تحطمها كي تطير نحو السامي، نحو ما يؤثر على العواطف، وما هو عظيم».

(٥١) أوضح «فان تيجيم» كيف أن هذه الفكرة كانت محببة إلى قلب كل «السابقين على الرومانتيكية» من الأوروبيين: يونج، جوته، إلخ. (قارن **Le Préromantisme, Etudes d' histoire littéraier européenne**, 2vol.,alcan,1924).

(٥٢) **Histoire Intérieure du préromantisme français**, t.I,ch.2,p.1.

(٥٣) أحيل ـ بالنسبة إلى الأول (شعر) ـ إلى دراسات «مونجلون» في المجلد الثاني من كتابه **Histoire Intérieure du Préromantisme français**, Arthaud,1930; وبالنسبة إلى الثانية (القصائد) إلى كتاب **Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIIIe century**, Columbia University, 1936.

وبشكل خاص الفصل العاشر.

(٥٤) قارن مونجلون، سبق ذكره، المجلد الثاني ص ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨ : «ها هو منتصف الليل يدق، يا له من صمت. لا شئ يتحرك. هل كل الناس نيام حتى هذه اللحظة؟...».

(٥٥) انظر : **Œuvres de Mme Roland, Paris, an VIII, tome 3.**

والغريب ـ في «مذكرات» معلم رولان ـ أن هذه الزيارات تقسمها إلى قسمين، لدى خالها الكاهن القانوني بيمون، تتيح الفرصة، على النقيض، لوصف قصير، حي وجذاب، لـ «حفلات ما بعد العشاء المرجاء»، حيث كانوا قد رفعوا الأطباق من المائدة، ورفعت علبة ذات غطاء أسطواني تستخدم مكتبا ويستخدمها الكاهن القانوني «بلرو» الذي يرتدي النظارات ويجعل آلة الباص تهدر، بينما كنت أخمش كمانا، وخالي يفرقع بالناي».

(٥٦) انظر رسالتها إلى صديقتها في المدرسة الداخلية، الآنسة «كانيه»، في ٦ يوليو ١٧٧٦، التي ذكرها «لانسون» (**Choix de Lettres du XVIIIe siècle**, p.661).

(٥٧) إلى السيد دبليير، ١٤ مايو ١٧٨٣، ذكره «لانسون» **choix de Lettres...**, p.629.

(٥٨) انظر «لانسون»، مرجع سابق، ص ٦٨٦، وما يليها.

(٥٩) على سبيل المثال، خطاب ٦ ديسمبر، المكون من مقطعين قصيرين.

(٦٠) انظر : **Observations en tête d'Obermann** (éd. Michaut, Hachette,1940, t.I,p.1).

(٦١) المرجع السابق، ص٥، ملاحظة.

(٦٢) المرجع السابق، وبعض التعبيرات الواقعية سيتم تصحيحها بعد الطبعة الأولى: عجول ستحل محل الأبقار، إلخ...

(٦٣) انظر: **Obermann**, lettre XXV.

(٦٤) المرجع السابق، الخطاب الثامن والستون (éd Michaut, t. II, p. 122).

(٦٥) هناك مثال مميز لهذا الانصهار : «الأيام الجميلة عديمة النفع لي، الليالي المقمرة مرة لي. سكينة الظلام! تحطم الأمواج! صمت! قمر! عصافير تغرد أثناء الليل! أحاسيس السنوات الشابة، ما الذي أصبحت عليه؟» (Lettre LXXV, t. II, p. 147) . و إيقاع هذه المقطوعة الجميلة ـ في ذاته ـ معبر بصورة رائعة.

(٦٦) ذكره «ميرلان» (**Sénancour**, p.94)، الذي يقرب الجملة من «نوفاليس» : «كل المرئي يرتكز على أساس غير مرئي». (لقد خضع

«سيتاتكور» لتأثير «سان ـ مارتان»، والقصائد «الهندوسية»، وربما بـ «نوفاليس» عبر «سباستيان مرسييه» (سبق ذكره، ص ص ٨٩ ـ ١٠٦ (Merlant

(٦٧) نشر «سيتانكور» ـ أيضا ـ فيما نعلم «أحلام يقظة حول طبيعة الإنسان البدائية التي تتميز بعض مقتطفاتها بطابع شعري أكثر منه فلسفيا.

(٦٨) انظر : ر. دي جورمون، مقال حول لوسيل دي شاتوبريان، في Promenades littéraires,t.V وقد نشرت أعمال «لوسيل» مصحوبة بتعليق «ل.ل توملس» عام ١٩١٢(Messein).

(٦٩) انظر: Chateaubriand, Mémoire d'Outre-Tombe, I^er partie,livre III.

(٧٠) انظر: Neufchatel,1784 (tomesI et II), et ILausanne 1785 (tomes III et IV).

(٧١) النثرية الموجودة ـ على سبيل المثال ـ في «ترتيلة إلى الربيع t.I.P. 20), Hymne au printemps حول دودة القراش، هنا «الأنبوب المنظم»، «المتعشش بأشواك حريرية وأرجل لا تزال بلا شكل محدد».

(٧٢ انظر: Mélanges Lanson, 1922, p.258 - 267.

(٧٣) انظر: Mon Bonnet de Nuit, t.II,p.130. قارن أيضا «حلم اليقظة الخامس لروسو.

(٧٤) يؤكد مقال حديث كتبه «هـ. ت. باترسون» (Petites clefs de grands mystères. Revue de Littérature comparée, janvier - mars 1951, p.85 -100). أن «مرسييه» كان موضع شغف بألمانيا، بالإضافة إلى أهمية تأثيره على «هوجو».

(٧٥) ملحوظة Néologie, 1801, préface, p. XIV.

(٧٦) انظر فصل «vers français (Mon Bonnet de Nuit) t. II,p.254 حيث يهاجم «مرسييه ـ بحدة ـ القافية «الرتيبة والثابتة»، ويعلن تفوق النثر «على شعرنا القوطي».

(٧٧) انظر : Mornet, Le sentiment de la nature en France de, J.-J. Rousseau à Bernardin de St-Pierre, Hachette,1907, p.413.

(٧٨) انظر Scènes champêtres de perreau,1782, Mélanges tirés d'un petit portefeuille de sylvainmaréchal,1770,etc...

(٧٩)ذكره «شيرل» Fénelon au XVIII^e siècl en France, p. 445.

(٨٠) وإنه لذو دلالة أن نشهد صدور ديوان من «حكايات وأشعار إرسية» عام١٧٧٢، يحتوى على مقاطع قصيرة غنائية، تم اختيارها ـ من هنا وهناك ـ من «أوسيان»، ولا تحتفظ بشيء من طابع العمل الملحمي.

(٨١) انظر Tableau de Paris, t.II, cité par Monglond, Histoire intérieure du Préromantism français, t.I, p. 100.

(٨٢) Avertissemen في بداية ترجمته لـ «غزليات»، عام ١٧٦٢، ص٩١.

(٨٣) انظر: Variétés Littéraires,1768,t.I,p.391 ونضرب مثلا على ذلك استخدام كلمة «شيء»، وهي «مصطلح ميتافيزيقي».

(٨٤) المرجع السابق، المجلد الثاني، ص٤٢ Réflexions تسبق ترجمة أول Nuit ليونج.

(٨٥) قارن ترجمة «الحب الذي أسيء جزاؤه» L'Amour mal récompensé حيث يغني إلى حورية بحر أغنية مضحكة (ربما نبعت فكرتها من ثيوقريط، حيث يقارن نفسه بـ «عجل مرح»). «ساتيرة»: شخص خرافي، نصفه الأعلى إنسان والأسفل لعنزة (المترجمة).

(٨٦) هكذا تم تقديم «ترتيلة إلى الشمس» لوراك، باعتبارها مترجمة عن اليونانية.

(٨٧) انظر : Les Incas (1777), ch. XLVII.

(٨٨) «على النثر ألا يختلط بالنظم»، ذلك ما يقوله في كتاب الشعر (الفصل الأول، ص ٢٤٢) والحظر الذي أصدره «فوجولا» : «علينا أن نتجنب النظم قدر الإمكان في النثر، وخاصة البحر السكندري» (Remarques sur la lange franÇaise, 1647,p.104) ظل مقبولاً بشكل عام تماماً، حتى فيما يتعلق بالنثر الأدبي والشعري. قارن Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIII, Century, Columbia University.

(٨٩) كان «سوار» قد أعطى (لوجورنال إتراتجيه) ـ عام ١٧٦٢ ـ ترجمة «دار ـ تولا» التي تتضمن قصيدة «ابتهال إلى القمر» الشهيرة. ونعلم أن «الناتشيز» ـ التي نشرت عام ١٨٦٢ ـ قد وجدت مخطوطة منذ ثلاثين عاما.

(٩٠) والدليل أن «التراتيل» شديدة التكلف من الناحية الأدبية، في «شهداء» وأغنية الموت» لـ «سيمودوسيه» وخاصة في الكتاب الثالث والعشرين، وهي نموذج حقيقي للأسلوب الكلاسيكي المستعار.

(٩١) انظر ما سبق، الملحوظة رقم ١٤.

(٩٢) انظر Dissertation sur la poésie rhythmique (sic) dans les Antiquités poetiques حيث يميز الشعر الإيقاعي لليهود والشعر الموزون، ويكتشف بالنسبة إلى الباقي شعرا إيقاعياً في الأغنية الحديثة.

(٩٣) انظر Le Livre échappé au Déluge, en style primitif, ou Psaumes nouvellement découverts, à Sirap (=Paris),1784.

(٩٤) انظر: Fusil, Sylvain Maréchal, ou l'Homme sans Dieu, Plon, 1936.

(٩٥) انظر : Psaume XXVI,p.73 .

(٩٦) أحب الفتاة المولدة البيضاء التي تغني بها نظماً، والتي لا يزال نثره يتذكرها.

(٩٧) يتذكر شاتوبريان «بارني» في «الناتشيز»، ليصف غراميات الزنجي إميلي، وفي مـــلاحظة في Génie du Christianisme (2e partie, livre V,chap. 2).

يذكر أيضا «ناهاندوف» باعتبارها نموذجا لـ «أغاني الزنوج والمتوحشين».

(٩٨) نعلم أن «هردير» قد أدخل بعض هذه الأناشيد «البدائية» في مؤلفه «فولكسليدر Volkslieder وفي عام ١٨٤٤، سيكتشف «سانت - بوف» حيلة «بارني». (Portraits contemporains, tome IV)

(٩٩) «لم أقل أبدا إنني أنتجت قصيدة»، كما يقول في «اختيار الشهداء». ويعد أن يقول عن «أتالا» إنها نوع «ما من القصيدة»، يستدرك في ملحوظة: «إنني مضطر إلى التنبيه إلى أنه إذا ما كنت أستخدم هنا كلمة قصيدة، فذلك لأنني لا أعرف كيف أفهم غير ذلك. لست إطلاقـا من هؤلاء الناس الذين يخلطون بين النثر والشعر» éd.V.Giraud, 1906, **Préface**, p.XIII.

(١٠٠) **Mémoires d'Outre-Tombe,** livres II et VI.

يصف «شاتوبريان» نفسه ابتهاله إلى «سيتي» بأنه «أغنية شبه متأوهة».

(١٠١) انظر: **Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire,** Garnier,1861, 5e leçon.

وفي الدرس السابع، سيشدد «سانت - بوف» على فن «شاتوبريان»، وسيلومه على كتابة الأشعار بدلاً من الروايات.

(١٠٢) انظر: **Annales Romantiques** 1835. والنص الأولي لـ «ذكريات» (ذكره «ف. جيرو» في ملحوظة من كتابة **Extraits de** Chateaubriand, Hachette,p.310 بريتاني في الربيع.

(١٠٣) على نحو ما يتذكر «سانت - بوف» (سبق ذكره، المجلد الثاني، ص ١٨ - ٣٢) فيما يتعلق بـ **Romance du Dernier Abencérage**، وقارن - في «خط سير الرحلة من باريس إلى القدس» **Itinéraire de Paris à Jérusalem**، تأملات «شاتوبريان» حول الأغاني الشعبية اليونانية.

(١٠٤) انظر: **Atala,** éd . V. Giraud, 1906, p.40 - 41 et p.78-80.

(١٠٥) قارن ...**Ezéchiel**,32,18-32 وبالمثل **Psaumes** 42,49,etc

(١٠٦) انظر: **Les Martyrs,** Livre VI (قارن ما سبق، تحت عنوان «تأثير الترجمات». ونعلم التأثير «الكهربائي» الذي تحدثه قراءة هذا «البردي» على «أوجستين تييري» الشاب. فقد وصفه في مقدمة **Récits des Temps Mérovingiens.**

(١٠٧) **Les rythmes comme introduction physique à l'esthetique,** Boivin,1930

إن هذا النمط من النثر متأنق تماماً بشكل خاص، لكنه يريد أن يغنّي، وأن يكون ذا مظهر هندي، متطلبات كثيرة. وقد حققها شاتوبريان بما يعلمه عن الإيقاع الوحشي، ولم تعد تلك - على الإطلاق - هي إيقاعاته الخاصة التي تنشأ تلقائيا (ص ٢١).

(١٠٨) المرجع السابق، ص ٢١.

(١٠٩) انظر: Preface du tome I, an X (1801).p.vi.

(١١٠) في الجزئين الأولين، وحدهما، نقرأ ترجمات من الألمانية (مقاطع هوفمان «إلى قطتي» وحكايتين خرافيتين للينشمبرج)، ومن الإنجليزية (استعارة)، و «غزلية» مترجمة بتصرف من الإيطالية، ومحاكاة أناكرين لـ «حكاية هندية»، و «قصة يونانية» (في مقاطع)، و «تسامح» و«فصل من سفر التكوين المكتشف حديثا، مترجم عن العبرية إلى الفرنسية».

(١١١) انظر: **La mue de l'Amour,** par Lefranc,t.VI (1805) p.21 -22.

(١١٢) «إن لم تكن هناك سوى طريقة واحدة في الكتابة في أفضل شكل ممكن، فهل يمكن - مع قواعد النظم - أن تستطيع هذه الطريقة الوحيدة أن تتواجد دائما؟ هكذا كتبت، وهي تقيم تعارضاً بين الشعر والنثر **De la Littérature,** 1800, éd Didot, (1861,t.I, p.286)

(١١٣) **De l'Allemagne,** 1813, éd. Didot, t.II, 2e partie, chap.9,p.58.

وتضيف: «إن طغيان البحر السكندري غالبا ما يفرض علينا ألا نضع - أبدًا - في شعر منظوم ما يمكن أن يكون - مع ذلك - شعراً حقيقياً».

(١١٤) انظر: Improvisations de corinne au Capitole (1.II,chap.3): dans la campagne de Naples (1.III,chap. 4) etc..

(١١٥) «أجمل الأجزاء النثرية التي عرفناها، هي لغة العواطف التي تستحضرها العبقرية» (De la Littérature,p.286)

(١١٦) انظر 1er édition,1813 ويبدو أن نجاح **Gaule Poétique** كان كبيرا ومستمرا.

(١١٧) في ندائه **A un écrivain des Quatres Vents de l'Esprit.**

(١١٨) انظر: **Fragments,** Renouard, Paris,1819,p.37 (6e fragment) وتذكر في «هذا العويل الأليم الذي ينحدر من عصر إلى عصر» («هذا العواء الطويل»، عام ١٨٥٧) في «الفنارات» لبودلير.

(١١٩) **Portraits contemporains,**t.I, Paris, 1846P.298.

(١٢٠) هو الموضوع الشهير: «لماذا أستيقظ يا نسمة الربيع»، الذي تكرر استخدامه كثيرا منذ «ويرذير».

(١٢١) سنجد مزيدا من التفاصيل في أطروحة «يوفانوفيتش» حول «جوزلا» لميرميه **La Guzla de Mérimée,** Grenoble, 1910,1re partie, chap. 2: **la Ballade populaire.**

(١٢٢) أضع - في الإطار نفسه - الاقتباسات «ذات الموضوعات الشعبية في شكل أناشيد غنائية، من تأليف هذا أو ذاك من الكتاب: مثل «لينور» تأليف: «بورجير»، و«ملك أولين» تأليف: «جوته»، و«الأناشيد

الاسكتلندية» تأليف «والترسكوت». ولم تحز هذه الأناشيد الأدبية ـ عندما ترجمت ـ تأثيراً يختلف عن ذلك الذى حازته الأغانى الشعبية الأصيلة.

(١٢٣) انظر Conservateur Littéraire, 1819 - 1821, éd. J. Marsan, Hachete,1922; Introduction,p.xvII.. وتعبير «أغاريد رخيمة» استخدمه «أبيل هوجو» عن «القدس يخلقها الشاعر، والتى لا يصنعها ناظم الشعر» (tome I ,1,p.75) .

(١٢٤) انظر: Tome I,2,p.105-107 .

(١٢٥) فى مقال Du Génie لأوجين هوجو بشكل محدود (يناير ١٨٢٠).

(١٢٦) انظر: Revue des Deux Mondes,1831,t.III,3[e] livraison. وتعلم أن «أوجين هوجو» سرعان ما أصيب بالجنون.

(١٢٧) «الهولان Le Hulan» و «مقبرة لوبان» أعيد طبعهما ـ على التوالى ـ فى مايو ١٨٢٠ ويوليو ١٨٢٠، وأعيد طبعهما فى Tablettes Romantiques,en1823,ainsi que le Duel du Précipice .

(١٢٨) فيما يخص ما يقوله الكلاسيكيون، انظر ما ذكره ا.ديشان (La guerre en temps de paix,Mus française,mai 1824.

(١٢٩) انظر: La Muse française, 1823-1824, publiée par J.Marsan,Cornély,1907. Introduction,p.xIx

(١٣٠)انظر: Muse Française,1823,tome I.

(١٣١) انظر: Muse Francaise,12[e] livraisan,t.II,p.301.

(١٣٢) انظر: Racine et Shakespeare (1822), Charpentier,1935,p.166 .

(١٣٣) وثمة مثال مشهور، عن التورية المثيرة للسخرية، يتمثل فى كلمة هنرى الرابع عن «العصيدة»، التى حولها «ليجوفيه» فى مؤلفه «موت هنرى الرابع» إلى :

وأخيرا أريد فى اليوم المحدد للراحة، أن يتلقى الضيف المثابر للنجوع المتواضعة، على مائدته الأقل تواضعا، بإحسانى، بعضا من الوجبات المخصصة للرفاهية.

(١٣٤) انظر: Victor Hugo, Odes, préface de 1824 .

(١٣٥) انظر: Emile Deschamps, Préface des Etudes Françaises et Etrangerès (1828) pulbiée par H. Girard, Bibliothèque Romantique,1923,p.22.

(١٣٦)انظر: Préface, éd . H. Girard,p.61.

(١٣٧) قارن «مقدمة كرومويل» عام ١٨٢٨ : «فالفكرة، وقد غمست فى الشعر، تتضمن ـ فجأة ـ شيئا ما أكثر حدة، وأكثر سطوعاً» (éd. Souriau,1897,p.283).

(١٣٨) مقدمات Odes et Ballades ويشير «هوجو» ـ فى المقدمة نفسها ـ إلى «الأعمال الشعرية الجميلة من كل الأنواع، سواء أكانت شعرا أم نثرا، التى شرفت قرننا».

(١٣٩) مقدمة كرومويل، مرجع سابق،ص ص ٢٨٥، ٢٨٦.

(١٤٠) «دى لامنيه» الذى أعجب به الرومانتيكيون إعجابا شديداً، وأصبح مشهورا منذ كتابته «دراسة عن اللامبالاة» (١٨١٧). وقد نشرت فى جزئين عام ١٨٢٥: «الملحد» و «اليهودى» (أعيد نشر الأول فى ملخص «الدفاتر التذكارية»). وحول «الدفاتر التذكارية»، انظر Asselineau Bibliographie Romantique, 2[e] éd.1872 .

(١٤١) استعادة من Conservateur Littéraire (قارن مع ما سبق تحت عنوان «فجر الرومانتيكية..»)

(١٤٢) عامان، ١٨٣٠ ـ ١٨٣١.

(١٤٣) اعتبارا من ١٨٣٠ . انظر ـ عن «الدفاتر التذكارية» ـ ببليوجرافيا لاشيفر.

(١٤٤) فى مقال حول أنشودة «المورلاك».

(١٤٥) انظر Smarra,ou les démons de la nuit,1821. أراد نوديه، الأول فى أدبنا، أن يؤلف قصيدة الحياة الليلية، هكذا كتب كاستيكس عن سمارا) à Le conte fantastique en France de Nodier Maupassant,Corti,1951,p.132

(١٤٦) يؤكد «نوديه» ـ فى المقدمة ـ أن اسم سمارًا هو اسم الروح الشريرة التى تتسبب فى الكوابيس، و «نوديه» ـ الذى أقام «إيلليرى» عامى ١٨١٢، ١٨١٣ ـ كان يجهل تماما، على أية حال، اللغة الصربية الكرواتية. انظر أطروحة يوفانوفيتش حول Guzla de Mériméé, Grenoble, 1910, p.68 -109.

(١٤٧) قارن «يوفانوفيتش»، مرجع سابق، ص ص ١٠٢، ١٠٨. والطريق أن «نوديه» قد سمى «بيكه» باسم الكونت سبالاتان، الذى كان يرأس قبيلة «ليباش»، حيث أقام «نوديه» فى «إيلليرى». وهو اسم وجده «مريميه» إيلليرياً خالصا، إلى حد أنه استخدمه فى «جوزلا» ...La Guzla... (Yovanovitch,p.104) والجزء الثالث «غزلية» أدبية خالصة للشاعر الراجوزى «إينياس جيورجى»، وقد ترجمها «نوديه» عن ترجمة إيطالية.

(١٤٨) انظر مقدمته، عام١٨٤٢.

(١٤٩) انظر: Trahard, La jeunesse de mérimeé, Champion, 1924. p. 265-266.

(١٥٠) انظر: La Guzla, éd du Divan, 1928, Introduction d' E. marsan, p. vIII.

(١٥١) سأذكر ـ نقلا عن «يوفانوفيتش» La Guzla de Mérimée, Grenoble,1910,p.374-375.

ثلاث ترجمات فرنسية لبداية نشيد. زوج حسن أغا الغنائى:

١ - ترجمة عام١٨٧٨، عن ترجمة «فورتى» «الإيطالية»:

«أى بياض يتألق فى هذه الغابات الخضراء؟ أثلوج، أم بجع؟ ستكون الثلوج قد ذابت اليوم، والبجع قد طار. إنها ليست ثلوج ولا هى بجع، لكنها خيام حسن أغا. فيها يرقد جريحا وهو يتوجع بمرارة».

٢ - ترجمة «نوديه» نقلاً عن «سمارا» (وقد تمت أيضا عن «فورتى»):

«أى بياض باهر يشرق بعيدا على العشب الأخضر الشاسع للسهول والأجمات؟

أهو ثلج أم بجع، طائر الأنهار البراق هذا الذى يغطيها بالبياض: لكن الثلوج تلاشت، لكن البجع استأنف طيرانه نحو مناطق الشمال الباردة.

لا، ليس الثلج، ولا البجع. إنه سرادق حسن، حسن الشجاع، الجريح على نحو يبعث على الألم، الذى يبكى من غضبه أكثر من نكائه من جرحه».

٣ - ترجمة «مريميه»:

«ما هذا البياض على السهول الخضراء؟ أهى الثلوج؟ أهو البجع؟ ثلوج؟ كان لابد أن تذوب. بجع؟ كان لابد أن يطير. ليست الثلوج أبداً، ليس البجع أبداً: إنها خيام الأغا حسن أغا. وهو ينتحب من جراحه الأليمة».

ونرى - بوضوح - إلى أى حد يتملك «نوديه» بالتوازنات الإيقاعية، و«مريميه» بالفاعلية والإيجاز.

(١٥٢) انظر: La Guzla de Mérimée,p.281، ملحوظة٢.

(١٥٣) انظر: La Guzla. éd. du divan.1928.p.42-44.

(١٥٤) المرجع السابق، ص ص ٥٧، ٥٨.

(١٥٥) المرجع السابق، ص ص ٨٤، ٨٦.

(١٥٦) «يسمبو، يسمبو! البحر أزرق، والسماء صافية، القمر مرتفع، والريح لم تعد تهب فى أشرعتنا من أعلى. يسمبو، يسمبو! (إنه أول المقاطع الخمسة، ص ٩٢ _٩٣).

ويوضح «مريميه» - فى ملحوظة له - أن هذه الكلمة «يسمبو» بلا أى معنى. والبحارة الإيليريون يرددونها وهم يغنون - باستمرار - أثناء تجديفهم، حتى يضبطوا إيقاعهم.

(١٥٧) ثم نشر «السنتور» و «الطوفان» - لأول مرة - فى Album de Grille et Magalon, en 1822.

(١٥٨) Le Centaure, Album d'un pessimiste, éd.par J. Marsan, Bibliothèque Romantique 1924 p.198.

(١٥٩) السابق، ص ٢٠٢، L'Adolescence

(١٦٠) السابق، ص ١٩١، La Pipe.

ونعلم أن «بودلير» و«مالارميه» سيستعيدان الموضوع.

(١٦١) «آه! كم أن حماقة الآخرين تصيب بالغثيان، من هو مستاء - سلفا - وضجر من ثقله هواء».

ص ١٨٨. قارن «بودلير» فى «الساعة الواحدة صباحا»، من ديوانه (سأم باريس).

(١٦٢) جمع «ج.مارسان» قصائد النثر (بشكل أكثر صهحية عما هى عليه فى الطبعة التى تلت وفاة «ألفونس رابيه» عام ١٨٣٥)، فى الجزء الثالث من «ألبوم متشائم Album d'un Pessimiste بعنوان «أوقات فراغ حزينة». مات «رابيه» فى ٣١ ديسمبر عام ١٨٢٩ بعد صراع مع مرض أصابه بالتشوه.

(١٦٣) سبق ذكره، ص ١٢٢ L'Abime

(١٦٤) وبذلك، فصورة الحياة فى «Mon Ame» - «دراما تراجيدية وهزلية، حيث يدفع المشاهدون ثمن مقاعدهم «من قوتهم ودمهم».

(١٦٥) «سيزيف» مرجع سابق، ص ١٥٥.

(١٦٦) انظر: Les Feuilles d'Automne, pièce XXIX, datee de mai 1830.

(١٦٧) انظر: La Vision d'où est sorti ce livre, pièce liminaire de la Lègende des Siècles, 1856

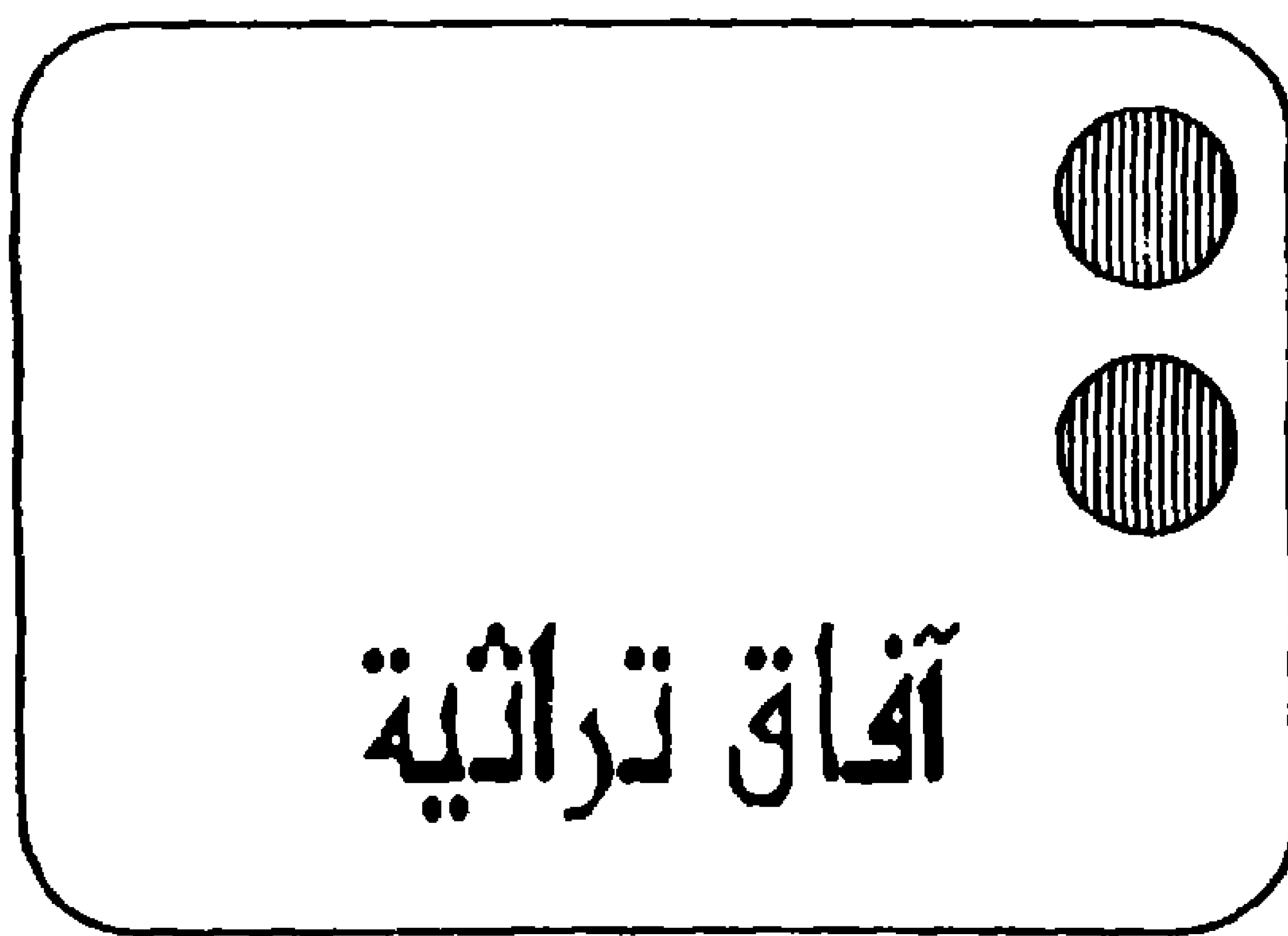
(١٦٨) قارن Singulier Monument فى:

L'An 2440, I.I, chap. 22 (éd.de 1786).

(١٦٩) فى Histoire de La Langue française, t. XII, Ch. Bruneau.

ويرصد «ش.برونو» ثلاث محاولات فى قصيدة النثر فى المرحلة الرومانتيكية: «رابيه» و «برتران» و «م.دى جيران»، باعتبارها «محاولات معزولة لا رابط بينها» (ص ٢٩٣). ولاشئ يشير - فى الواقع - إلى أن أيا من هؤلاء الشعراء الثلاثة قد عرف تجارب الشاعرين الآخرين، (ماعدا - ربما - القصائد التى نشرت فى «الحوليات الرومانتيكية»).




آفاق تراثية


معلقة امرئ القيس:
بنيتها ومعناها* (١)

عدنان حيدر**

- ١ -

قصائد قليلة فى تاريخ الأدب هى التى حظيت بهذا القدر من البحث الذى حظيت به معلقة امرئ القيس(٢)، فكل سمة نحوية وكل صورة وكل مقطع حظى بالبحث الدقيق، وحظى بالمناقشة والتقييم من قبل الفروض النقدية التى اهتم بها التراث. لكن الآراء النقدية كانت، حتى وقت قريب، تجزيئية بطبيعتها ومقصورة بشكل أساسى على الأبيات والصور والموضوعات المفردة، ولم تظهر محاولة لرؤية المعلقة قصيدة مكتملة، يتشابك معناها ورؤيتها (فرديًا وجماعيًا) مع قيمتها الشكلية: الأصوات، والصور، والإيقاع، والقافية. وقد طرقت تحليلات «كمال أبو ديب» فى هذا الصدد أرضًا نقدية جديدة وفتحت أبعاداً فى دراسة الشعر الجاهلى لم يتم شرحها بعد. ومن ثم، فإن دراستنا هذه تفيد أساسا من استبصارات أبى ديب(٣)، ولابد أن تقرأ جنباً إلى جنب مع دراسته عن الشعر الجاهلى. ولا توجد قراءة مناسبة أو صحيحة لأية قصيدة. وتقوم هذه الدراسة على تصور لرؤية الحياة والموت فى الجاهلية، وعلى تعريف جديد للقصيدة الجاهلية كشفت عنه دراسة مورفولوجية شاملة لغالبية القصائد الجاهلية الكبرى.

ولكن، لأن تصميم الدراسة يمضى من الخاص إلى العام دون رجوع تفصيلى - من البداية - إلى السياق الأدبى والثقافى للمعلقة ونماذجها الأصلية، فإن من المهم هنا أن نعرف باختصار - وبشكل عام - القصيدة الجاهلية والمكونات الأساسية للرؤية الجاهلية. وأعنى بـ«الرؤية» مجمل معتقدات الإنسان الجاهلى وقوى الحياة عنده والتساؤلات الوجودية حول الحياة والموت، خشونة الصحراء، حركة القبيلة الدائمة من مكان إلى مكان وراء العشب، معاناة القلق نتيجة لهذه

* ترجمة: خيرى دومة، كلية الآداب، جامعة القاهرة. وعنوان المقال
The Muállaqa of Imru' al - Qays: Its Structure and meaning.

** جامعة بنسلفانيا

الحياة غير المستقرة، التمزق الحتمي لروابط الحب والصداقة، الإيمان بسببية كل القيم، الانغماس القوي في الحياة، الإذعان للموت والتمرد عليه، الوعي الحاد باقتراب الموت، المحاولات البطولية لبعث الحياة في لحظات الماضي السعيدة، الكفاح من أجل تخليد تلك اللحظات - كل هذه مكونات للرؤية الجاهلية.

والقصيدة، التي هي تجل لهذه الرؤية، تنجز إمكان تفسيرها جماليًا على نحو جماعي وتقليدي من خلال حياة الصحراء. والقصيدة - بوصفها مصطلحاً في هذه الدراسة - هي مؤلف شفاهي[٤] متعدد الأغراض، وطقسي، يتكون من جزئين رئيسيين على الأقل: في الجزء الأول يطرح الشاعر من خلال الثنائيات والتعارضات رؤية عرب الجاهلية للواقع: الترسيخ الباهت للحياة في وجه التغير المحتوم والعبث والموت، هذا بالإضافة إلى رؤيته الخاصة. أما في الجزء الثاني، فهو يؤكد بأسلوب متنوع قيم الحياة الإيجابية والسلبية، مستهدفاً في النهاية التأكيد اللافت - ولكن ليس التام - على العوامل الإيجابية في الحياة. وتتبع القصيدة نموذج النقص - التوسط، والنقص - الاتزان من البداية إلى النهاية[٥].

ويستهدف التحليل التالي شرح نظام المعلقة والعثور على العلاقات المعقدة بين عناصرها داخل النص؛ بين النص نفسه والنص أو النصوص الأخرى (نماذجه الأصلية، والقصائد الجاهلية الأخرى) وبين النص والبيئة الاجتماعية المعاصرة له[٦]. ومن ثم، فإن التحليل ليس شرحًا للنص يركز فقط على العمل من داخله، وليس مجرد محاولة لتقديم الكاتب أو مجتمعه من خلال العمل، إنما هو حركة إلى الوراء والأمام بين العمل والرؤية التي تحكمه[٧].

وبالتالي، فإن وصف السمات النحوية والدلالية والصوتية للمعلقة - فضلاً عن تفسير سماتها الفنية: القافية، والإيقاع، والصورة، والوصف - كل هذا سيكون بالرجوع إلى البنية العامة للقصيدة والرؤية الجاهلية للحياة والموت. ومن هذه الزاوية يتشابه المنهج مع منهج رولان بارت[٨] في أنه يربط أجزاء العمل أحدها بالآخر، ويربطها بعالم العمل (الجزيرة العربية في الجاهلية) بالطريقة نفسها التي تتمركز فيها شفرات بارت حول الجوانب السنتجماتية (الخطية والتاريخية) والجوانب البارادجماتية (الرأسية والثابتة) في النص.

ولكن لأن المنهج المستخدم، هنا[٩]، يعطي أهمية لكل عنصر في المعلقة، ويتجه إلى تحديد ووصف منظومة العلاقات التي تتجاوز أية ثنائية للشكل والمضمون، وتنظر إلى ما وراء القصيدة في عالمها ونماذجها الأصلية - لكل هذا سيكون من الضروري أن نركز على عناصر معينة في النص، دون إغفال للعناصر الأخرى. على سبيل المثال، قد يتم التركيز على معنى واحد فقط للكلمة من معانيها المتعددة، اعتماداً على وظيفة الكلمة في سياقها المباشر، فضلاً عن دورها في جدلية النقص/ التوسط والنقص/ الاتزان.

إن أسئلة من قبيل ما دور الحركة القبلية، والمغامرة البطولية، والحب، والزراعة والصناعة - ستصبح ضرورية لدراسة معلقة امرئ القيس وأية قصيدة أخرى تشاركها هذه الاهتمامات وهذه العوامل للحياة. إن معنى الكلمات وتغير معناها وقيمة أسماء النجوم وأسماء الأماكن وأي اسم آخر، ومصداق أي نمط من الوصف (من العموم إلى الخصوص أو من الخصوص إلى العموم)، وأهمية أو عدم أهمية استخدام الاستعارات في جزء أو أجزاء متعددة من القصيدة، والوظائف الدلالية والبنائية التي يلعبها الإيقاع والقافية، والأصوات الطويلة والقصيرة، وعلاقات هذه الأشياء أحدها بالآخر، وعلاقاتها برؤية الشاعر وبنية القصيدة - كل هذا سيصبح موضوعاً مباشراً للمناقشة النقدية.

- ٢ -

معلقة امرئ القيس(*)

١ - قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
٢ - فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل
٣ - ترى بعر الآرام في عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل

(*) المعلقة نقلاً عن ابن الانباري، تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.

٤ ـ كأني غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحي ناقف حنظل

٥ ـ وقوفاً بها صحبي على مطيهم
يقولون: لا تهلك أسى وتجمل

٦ ـ وإن شفائي عبرة مهراقة
فهل عند رسم دارس من معول

٧ ـ كدأبك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل

٨ ـ إذا قامتا تضوع المسك منهما
نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

٩ ـ ففاضت دموع العين مني صبابة
على النحر حتى بلّ دمعي محملي

١٠ ـ ألا رب يوم لك منهن صالح
ولا سيما يوم بدارة جلجل

١١ ـ ويوم عقرت للعذارى مطيتي
فيا عجبًا لرحلها المتحمل

١٢ ـ فظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهداب الدمقس المفتل

١٣ ـ ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت لك الويلات إنك مرجلي

١٤ ـ تقول وقد مال الغبيط بنا معاً
عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

١٥ ـ فقلت لها سيري وأرخي زمامه
ولا تبعديني من جناك المعلل

١٦ ـ فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع
فألهيتها عن ذي تمائم محول

١٧ ـ إذا ما بكى من خلفها انصرفت له
بشق وتحتي شقها لم يحول

١٨ ـ ويومًا على ظهر الكثيب تعذرت
عليّ وآلت حلفة لم تحلل

١٩ ـ أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل
وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

٢٠ ـ أغرّكِ مني أن حبكِ قاتلي
وأنك مهما تأمري القلب يفعل

٢١ ـ وإن تك قد ساءتك مني خليقة
فسلي ثيابي من ثيابك تنسل

٢٢ ـ وما ذرفت عيناك إلا لتضربي
بسهميك في أعشار قلب مقتل

٢٢ ـ وبيضة خدر لا يرام خباؤها
تمتعت من لهوبها غير معجل

٢٤ ـ تجاوزت أحراسًا إليها ومعشراً
عليّ حراصًا لو يسرون مقتلي

٢٥ ـ إذا ما الثريا في السماء تعرضت
تعرض أثناء الوشاح المفصل

٢٦ ـ فجئت وقد نضت لنوم ثيابها
لدى الستر إلا لبسة المتفضل

٢٧ ـ فقالت: يمين الله ما لك حيلة
وما أرى عنك الغواية تنجلي

٢٨ ـ فقمت بها أمشي تجر وراءنا
على إثرنا أذيال مرط مرحل

٢٩ ـ فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى
بنا بطن خبت ذي قفاف عقنقل

٣٠ ـ مددت بغصني دومة فتمايلت
على هضيم الكشح ريا المخلخل

٣١ ـ مهفهفة بيضاء غير مفاضة
ترائبها مصقولة كالسجنجل

٣٢ ـ تصد وتبدى عن أسيل وتتقى
بناظرة من وحش وجرة مطفل

٣٣ ـ وجيد كجيد الريم ليس بفاحش
إذا هى نصته ولا بمعطل

٣٤ ـ وفرع يزين المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعثكل

٣٥ ـ غدائره مستشزرات إلى العلى
تضل العقاص فى مثنى ومرسل

٣٦ ـ وكشح لطيف كالجديل مخصر
وساق كأنبوب السقى المذلل

٣٧ ـ ويضحى فتيت المسك فوق فراشها
نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

٣٨ ـ وتعطو برخص غير شثن كأنه
أساريع ظبى أو مساويك إسحل

٣٩ ـ تضىء الظلام بالعشاء كأنها
منارة ممسى راهب متبتل

٤٠ ـ إلى مثلها يرنو الحليم صبابة
إذا ما اسبكرت بين درع ومجول

٤١ ـ كبكر المقاناة البياض بصفرة
غذاها نمير الماء غير محلل

٤٢ ـ تسلت عمايات الرجال عن الصبا
وليس فؤادى عن هواك بمنسلى

٤٣ ـ ألا رب خصم فيك ألوى رددته
نصيح على تعذاله غير مؤتلى

٤٤ ـ وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله
علىّ بأنواع الهموم ليبتلى

٤٥ ـ فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازا وناء بكلكل

٤٦ ـ ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح وما الإصباح فيك بأمثل

٤٧ ـ فيا لك من ليل كأن نجومه
بكل مغار الفتل شدت بيذبل

٤٨ ـ كأن الثريا علقت فى مصامها
بأمراس كتان إلى صم جندل

٤٩ ـ وقربة أقوام جعلت عصامها
على كاهل منى ذلول مرحل

٥٠ ـ ووادٍ كجوف العير قفر قطعته
به الذئب يعوى كالخليع المعيل

٥١ ـ فقلت له لما عوى إن شاننا
قليل الغنى إن كنت لما تمول

٥٢ ـ كلانا إذا ما نال شيئا أفاته
ومن يحترث حرثى وحرثك يهزل

٥٣ ـ وقد أغتدى والطير فى وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل

٥٤ ـ مكرٍ مفر مقبل مدبر معاً
كجلمود صخر حطّه السيل من علِ

٥٥ ـ كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمتنزل

٥٦ ـ على الذبل جياش كأن اهتزامه
إذا جاش فيه حميه غلى مرجل

٥٧ ـ مسح إذا ما السابحات على الونى
أثرن الغبار بالكديد المركل

٥٨ ـ يزلُّ الغلام الخف عن صهواته
ويلوى بأثواب العنيف المثقل

٥٩ ـ درير كخذروف(١١) الوليد أمره
تتابع كفيه بخيط موصل

٦٠ ـ له أيطلا ظبى وساقا نعامة
وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

٦١ ـ ضليع إذا استدبرته سد فرجه
بضاف ويق الأرض ليس بأعزل

٦٢ ـ كأن سراته لدى البيت قائما
مداك عروس أو صلاية حنظل

٦٣ ـ كأن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مرجّل

٦٤ ـ فعنَّ لنا سرب كأن نعاجه
عذارى دوار فى ملاء مذيل

٦٥ ـ فأدبرن كالجزع المفصل بينه
بجيد معم فى العشيرة مخول

٦٦ ـ فألحقه بالهاديات ودونه
جواحرها فى صرة لم تزيل

٦٧ ـ فعادى عداء بين ثور ونعجة
دراكا ولم ينضح بماء فيغسل

٦٨ ـ فظل طهاة اللحم من بين منضج
صفيف شواء أو قدير معجّل

٦٩ ـ ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه
حتى ما ترق العين فيه تسهل

٧٠ ـ فبات عليه سرجه ولجامه
وبات بعينى قائما غير مرسل

٧١ ـ أصاح ترى برقا أريك وميضه
كلمع اليدين فى حبىٍّ مكلل

٧٢ ـ يضىء سناه أو مصابيح راهب
أمال السليط بالذبال المفتل

٧٣ ـ قعدت له وصحبتى بين ضارج
وبين العذيب بعد ما متأمل

٧٤ ـ علا قطنا بالشيم أيمن صوبه
وأيسره على الستار فيذبل

٧٥ ـ فأضحى يسح الماء حول كُتيفة
يكب على الأذقان دوح الكنهبل(١٢)

٧٦ ـ ومر على القنان من نفيانه
فأنزل منه العصم من كل منزل

٧٧ ـ وتيماء لم يترك بها جذع نخلة
ولا أُجُماً إلا مشيدا بجندل

٧٨ ـ كأن ثبيرا فى عرانين وبله
كبير أناس فى بجاد مزمل

٧٩ - كأن ذرى رأس المجيمر غدوة

من السيل والغثاء فلكة مغزل

٨٠ - وألقى بصحراء الغبيط بعاعه

نزول اليماني ذي العياب المحمل

٨١ - كأن مكاكي الجواء غدية

صبحن سلافا من رحيق مفلفل

٨٢ - كأن السباع فيه غرقى عشية

بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

- ٣ -

على مستوى البنية السطحية، تنقسم القصيدة الجاهلية إلى وحدات متمايزة تفصلها أدوات نحوية وبلاغية ودلالية. وقد كشفت دراسة متأنية لهذا المؤلف صاحب القصائد الإحدى والخمسين[١٣] - في Ahlwardt's Divans - كشفت أن الانتقال بين الأقسام الرئيسية للقصيدة: الأطلال، والنسيب، والرحيل، والجزء الأخير، يتم إنجازه عبر واحدة أو أكثر من الطرق الآتية: استخدام الفعل في صيغة الأمر، الاستفهام، القسم، ربّ، سواء ذكرت صراحة أو أشير إليها ضمنياً في الاسم المجرور الذي يليها، وأخيرا الإشارة المباشرة إلى الغرض أو القائم بهذا الغرض[١٤]. استخدمت صيغة الأمر في إحدى عشرة حالة، والاستفهام في ثماني حالات، والقسم في ثلاث حالات، ورب في تسع حالات، وفي ثلاث حالات كانت «ألا» الاستفتاحية التي تستخدم للاستفهام والتعجب معا[١٥]، وفي ست عشرة حالة كانت هناك إشارة مباشرة إلى الغرض مع الأدوات النحوية السابقة أو بدونها. وفي تسع من هذه الحالات الستة عشرة استخدمت للتأكيد (قد، وإن) لتبرز أهمية الانتقال. جاء الجزء الخاص بالرحيل في خمس عشرة قصيدة فقط، بالإضافة إلى الجزء الختامي، وفي هذه القصائد جاء الانتقال بين الرحيل والجزء الختامي كما يلي: تم تقديم عشرة أجزاء ختامية على نحو مباشر (انتقال دلالي) وكانت الأجزاء الخمسة الأخرى باستخدام الاستفهام في واحدة، والأمر في واحدة، والقسم في واحدة، و«رب» في واحدة، و«بل» في واحدة، وهي التي كان لها وظيفة التضاد مع الطرح أو الأمر أو النهي السابق، إيجابا أو سلبا[١٦].

ويبدو أن هناك شيئا واحدا مشتركا بين هذه الأدوات البلاغية والنحوية والدلالية؛ فكل هذه الأدوات تستخدم للفت انتباه السامع والقارئ لتغير الأغراض عند الشاعر، وكلها تدخل تحت المقولات النحوية التالية: التحذير، والإغراء، وافتتاح الكلام. وطبقا للنحويين العرب، فإن «بل» و «رب» لهما الوظيفة نفسها[١٧]. وتستخدم «بل» و«ألا» عادة لافتتاح الكلام ولفت انتباه الشخص حتى يتوجه لمسألة جديدة[١٨]. وفضلا عن هذا، فإن «رب» علامة على بدء موضوع جديد لأنها تضخم أعمال المتكلم وتقلل من شأن أعمال الآخرين[١٩]. بل إن كل عمليات الاستفهام والقسم والنداء تثير نوعا من الاستجابة لدى القارئ والسامع، وقد تتضمن مثل هذه الاستجابة، كما في استعمال الاستفهام البلاغي.

من الواضح أن الشاعر الجاهلي قد أوضح التغير في الموضوع من خلال استخدام هذه الأدوات، وأن جمهوره يعرف هذه الأدوات جيداً. ولمثل هذا الافتراض أهمية بالغة في قراءة معلقة امرئ القيس؛ لأن مكان هذه الأدوات لا يحدد لنا الأقسام التقليدية للقصيدة فحسب، بل ساعد في تحديد الأقسام الفرعية داخل الأقسام الرئيسية. وهذا له قيمته النحوية والدلالية اللازمة لفهم البنية الداخلية للقصيدة. إن حضور صورة معينة على سبيل المثال، أو مجموعة من الصور، في قسم فرعي معين، قد يمكننا من فهم هذه الصور باعتبارها جزءا من القيمة الدلالية للقسم الفرعي الذي وجدت فيه، وباعتبارها أيضا تلعب دورا مزدوجا أو متناقضا مع الأقسام والأقسام الفرعية السابقة واللاحقة. وسيساعدنا هذا، بالتالي، على ربط الصور في حزمة أو حزم من العلاقات داخل البنية العامة[٢٠].

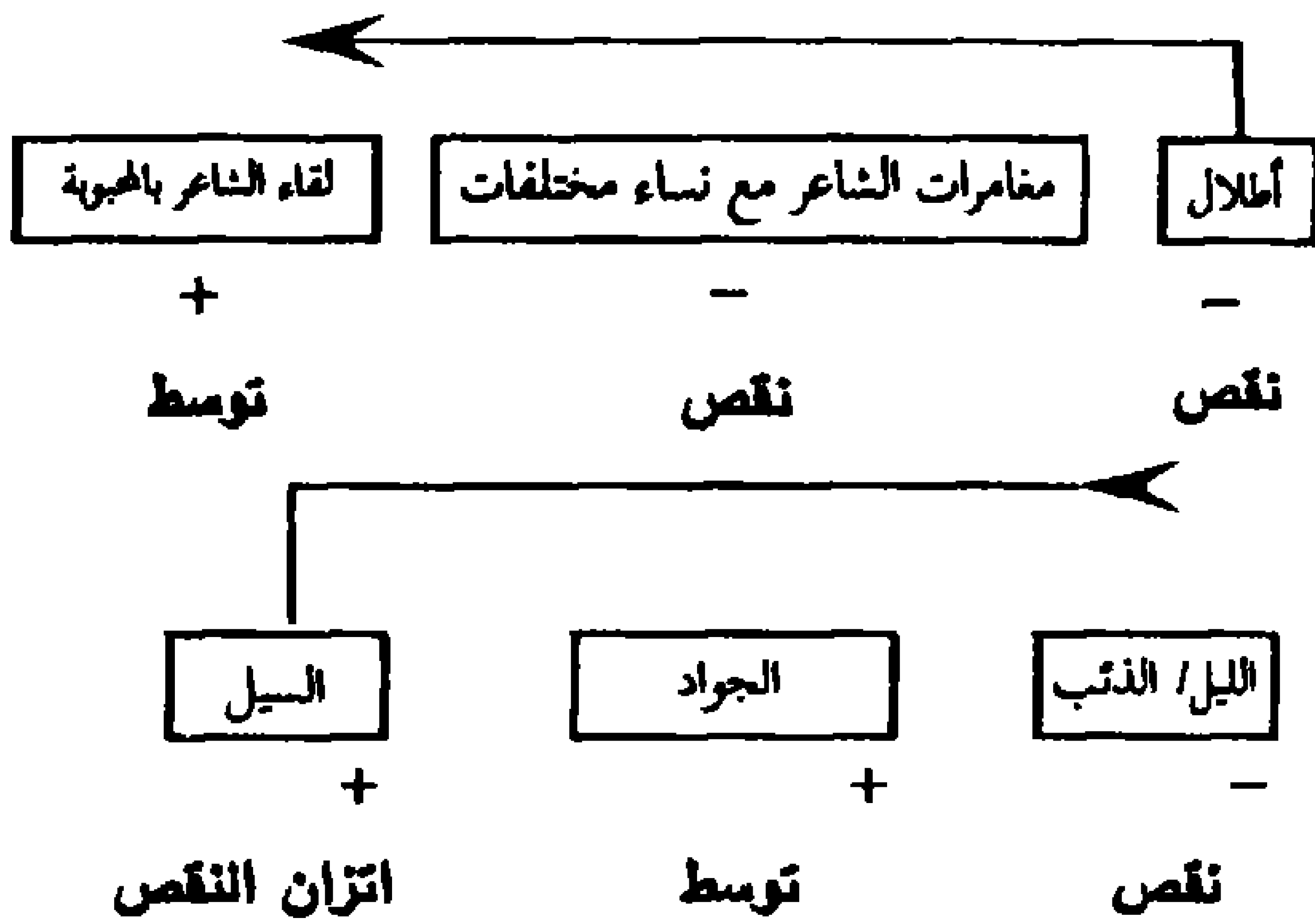
وعلى الرغم من وجود الأدوات الانتقالية في بدايات الأقسام التقليدية في القصائد الإحدى والخمسين جميعا، فإن معلقة امرئ القيس تقسم نفسها أكثر إلى أقسام فرعية

يتم الدخول إليها غالبا بواحدة من هذه الأدوات: تبدأ القصيدة بفعل في صيغة الأمر[٢١]، حض بلاغي يدعو إلى دخول صاحبي الشاعر ومستمعين آخرين فيما يقصد إليه: وصف المسكن المتهدم. ويدخل البيت الرابع مباشرة إلى موضوع الظعن. أما البيت العاشر الذى يبدأ بـ «ألا رب» فيدخل إلى مغامرة الشاعر مع مجموعة من النساء كان الشاعر معهن تجارب جميلة[٢٢]. ويبدأ البيت ٢٣ مرة أخرى بـ«رب» (المضمنة في بنية العبارة: وبيضة خدر) وتظهر «رب» مرة على نحو ضمني فى بداية البيت ٤٤ (بداية وصف الليل)، وتظهر مرة أخرى في البيت٥٠ (بداية وصف الذئب). ويكشف البيت ٥٣عن انتقالة جديدة في الموضوع، لكن الانتقالة جاءت هذه المرة بالإشارة المباشرة دلاليا إلى سواد الشاعر وصيده المرتقب[٢٣]. وأخيرا، يستخدم الشاعر النصح في البيت ٧١ «أصاحِ» والاستفهام «ترى؟»، وهذا يوحي أكثر بالتغير في الموضوع.

ومن المهم في هذا الصدد أن أشير إلى أننى قادر على تحديد هذه الأدوات المشار إليها سابقا، عند كل تغير في الموضوع داخل كل القصائد الإحدى والخمسين التى تمت دراستها. إن مسحاً دقيقا للمفضليات قد أوضح لى أهميتها البنائية[٢٤]. ويعزز هذا أيضا افتراضى أن الرؤية الجاهلية قائمة على تحديد موضع التناوب الدائم للحظات التجربة الموجبة والسالبة.

ـ ٤ ـ

تتوزع أبيات المعلقة الاثنين والثمانين على وحدات مختلفة في الموضوع على النحو التالي: الأطلال (الأبيات١ ـ ٩)، النسيب (الأبيات ١ ـ ٢٢)، وصف النساء (٢٣ ـ ٤٣)، الليل والذئب (٤٤ ـ ٥٢)، الجواد (٥٣ ـ ٧٠)، السيل (٧١ ـ ٨٢). تلك هى الوحدات الست في القصيدة، وهى الوحدات التى تبدو غير مترابطة إحداها مع الأخرى، على مستوى الدلالة السطحية، يبدو أن هناك ارتباطا منطقيا ضئيلا ـ أو لا يوجد ارتباط ـ بين هذه الوحدات، وتبدو كل وحدة مستقلة قادرة على الوقوف وحدها متميزة بعلاقاتها التيمية والنحوية، ورغم أن البنية الخطية مفتقدة، فإن هناك نسقا مختلفا يمكن أن يربط الوحدات إحداها بالأخرى، ليفضى إلى وحدة من نوع جديد. وحين تأخذ الوحدات المختلفة مؤشرات موجبة أو سالبة اعتمادا على الدور الذى تلعبه الوحدة فى جدلية النقص/ اتزان النقص القائمة في القصيدة فإن مجموعة جديدة من العلاقات التيمية تتولد ونوعا جديدا من البنية يتكشف:



إن الوحدة التى تتناول بشكل موسع نقصا من نوع ما تعد وحدة سالبة، بينما تلقى الوحدة التى تتناول اتزان النقص ـ سواء من خلال التوسط أو من خلال تدعيم القيم الجاهلية المحبة ـ تقديرا فائقا. وكما سترى ، لا توجد وحدة موجبة أو سالبة على نحو مطلق[٢٧]. ويبدو أن معلقة امرئ القيس لا تعترف بأية قيمة مطلقة. وما يحدد درجة الإيجاب والسلب هو القيمة التيمية لكل وحدة فى البناء العام. كما أن الوحدات المفردة لا تنفى إحداها الأخرى؛ فكل منها يرتبط بالقصيدة الكلية، سواء باعتبارها تكرارات تيمية ودلالية، أو باعتبارها تعارضات تيمية ودلالية. وهكذا، فإن تيمة أو وحدة الأطلال ترتبط بوحدات المرأة، وتيمة الليل ترتبط بتيمة الذئب، ووحدة السيل هى تكرار تيمى لوحدتى الجواد والحبيب.

بنية المعلقة بنية محكمة تتناوب فيها عناصر النقص والتوسط بين محورى النقص واتزان النقص، ويكشف هذا التناوب عن مجموعة من الثنائيات والتعارضات التى يبدو أنها

تضفى طابعا دراميا ـ بعبارات شعرية ـ على نسبية القيم فى الحياة الجاهلية، وتؤكد قيمتى التغير والحركة.

والبنية أيضا مفتوحة؛ لأن جزء السيل لم يحل الصراع فى عقل الشاعر على نحو مطلق. إنه حل مؤقت فى أحسن الأحوال، متقلب وغير حاسم، مثل أية فترة من التماسك القبلى والسعادة المهددين دوما بالقحط والبين.

تجمع هذه القصيدة، باعتبارها قصيدة جاهلية نموذجية، بين المفهوم التراچيدى والمفهوم الكوميدى للحياة. إن وظيفتها التراچيدية ليست نتاجا للهامارتيا، أى سقطة الشخصية الإنسانية، بل هى نتاج لطبيعة الأشياء. وعلى العكس، فإن وظيفتها الكوميدية لا تنبع من إيمان بالسعادة المطلقة، بل من قناعة بأن السعادة الوقتية متاحة. تلك هى الحياة: الإنسان واقع فى دولاب التغير، بين الحياة والموت، وغير قادر على إيقاف العجلة.

ـ ٥ ـ

قبل التحليل البنيوى للقصيدة، من الضرورى أن نقدم نوعا من التعليق على كل وحدة من الوحدات السابقة، وذلك حتى نربط كل وحدة بمقولات النقص، والتوسط، واتزان النقص، وحتى نحدد حزم العلاقات التى سيتضح بعد ذلك أنها تعبر الحدود بين الوحدات والمشاهد.

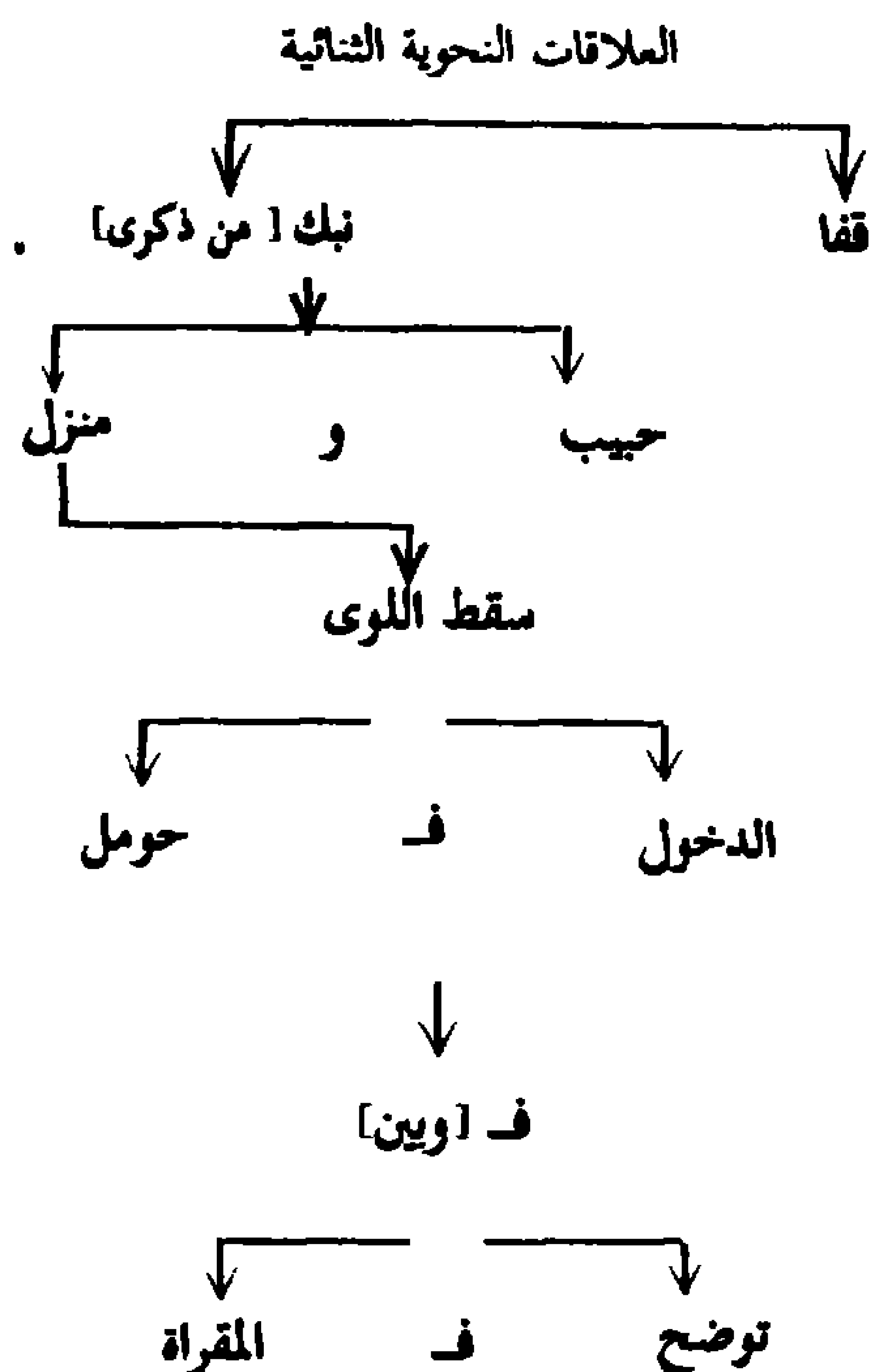
إن أكثر السمات اللافتة فى وحدة الأطلال هى الانخراط العاطفى الحاد للشاعر فى وصفه لخيام الصحراء[٢٨]. تبدأ وحدة الأطلال بدعوة الشاعر لصاحبيه أن يبكيا معه على ذكرى محبوبته ومنزلها. وكلمة «ذكرى» تفترض مسبقا تذكر حالة السعادة الماضية حين كان الحبيبان معا فى الخيمة، إنه مشهد الغياب(غياب المحبوبة والقبيلة) يحيطه مشهد الحضور (حضور الشاعر وصاحبيه من الرجال). لقد ذهبت المحبوبة وتحول المنزل إلى أطلال(البيت١). غير أن الحياة ليست غائبة بشكل مطلق؛ إذ إن هناك ريحين: ريح الجنوب وريح الشمال، تهبان على الطلل فى فترات مختلفة (البيت٢). إن لريح الشمال طبيعة مدمرة، فهى باردة وجافة[٢٩]. أما ريح الجنوب فأكثر كرما، فهى تأتى بالمطر وهى «مرغوبة نظرا لوفرة محصولها من العشب»[٣٠]. والمكان ليس قفرا تماما، هناك بعض العشب وبعض الحياة الحيوانية (البيت٣)، الحياة الإنسانية وحدها هى الغائبة.

تقع الخيمة، التى لم تكن قد دمرت بشكل كامل (لم يعف رسمها)، فى «سقط اللوى» بين «الدخول» و«حومل» (الأبيات ١ ـ ٢). واسما المكانين ووصف الأرض الواقعة بينهما ليست أمورا اعتباطية؛ فإيحاءاتها الجنسية أوضح من أن نتجاهلها، تشير كلمة «سقط» إلى طفل أو شاب أو جنين يسقط من رحم الأم، فى حالة إجهاض أو فى حالة غير ناضجة أو غير مكتملة، أو ميتا[٣١]. و«اللوى» مشتقة من الفعل «لوى» بمعنى أصبح ذابلا. وتستخدم صيغة «لويان» عادة مع ما يتصل بالشيخوخة والعجز الجنسى؛ ومن ثم فإن «صار الرجل لويان» تعنى أن خصوبته قد جفت[٣٢]. أضف إلى هذا أن «سقط اللوى» بين «الدخول» و«حومل» واسما المكانين يشيان بالخصوبة الجنسية، وفضلا عما يوحى به أصلها اللغوى: «حامل» فإن كلمة «حومل» تشير إلى «سحب سوداء بسبب وفرة مائها»[٣٣]. كما أن كلمة «الدخول» مشتقة من الفعل «دخل» ويرتبط جذره اللغوى بفعل الدخول، وبوضعهما إلى جوار «سقط اللوى»، الذى يوحى بالجفاف والموت. يقف اسما المكانين: الدخول وحومل فى حالة تعارض مع سقط اللوى، الخصوبة والحياة فى مقابل العجز والموت. وهذا التعارض مع تعارض آخر (البيت٢) ريح الجنوب فى مقابل ريح الشمال يؤكدان ظاهرة مهمة هى الحركة عبر التعارضات، وهى ظاهرة أساسية بالنسبة إلى جدلية التغير فى الشعر الجاهلى. وكما يلاحظ كمال أبو ديب، فإن التعارضات والثنائيات خصائص أساسية للشعر الجاهلى (وربما يضيف المرء: ولأى شعر)، وتتكرر التعارضات أكثر ما تتكرر فى الوحدات التى تصف الحركة فى السياق الزمنى لأشكال الحياة التى تناضل كى تؤكد الحياة وسط الموت[٣٤]. وعلى هذا الضوء، تصبح كلمتا «القيعان» (الأماكن التى يصب فيها الماء) و«المقراة» (الأماكن التى يتجمع فيها الماء) فى البيتين الثالث والثانى على وجه الخصوص ـ فى حالة تعارض مع «سقط اللوى».

ويصبح هذا التفسير لأسماء الأماكن أكثر وجاهة حين
اه مع أسماء أخرى لها تداعيات جنسية مشابهة؛ فكلمتا
حنظل» و «سمرات» فى البيت الرابع تستأنف موضوع
لإجهاض وتركز على إحساس الشاعر الحاد بالنقص بعيداً
ن محبوبته. فى البيت الرابع يقف الشاعر لدى شجرات
قبيلة ناقفاً أكياس الحنظل البرى. لماذا أشجار الأكاسيا
السمرات)؟ ولمَ الحنظل البرى؟ أعتقد أن للإجابة عن
لذين السؤالين أهمية بالغة بالنسبة إلى تطور الصور فى
قصيدة ككل. فـ «السمرة» شجرة تصلح ثمارها للأكل
لإنسانى والحيوانى[٣٦]، ووجودها فى منزل الحبيب وقت
فراق يرسم صورة لمنزل لا تزال الحياة قائمة فيه. غير أن
داعيات «السمرات» مع «الحنظل» ربما تكون أكثر دلالة؛
ـ«السمرة» تستخدم عادة فيما يتعلق بالحيض، وعبارة
حاضت السمرة» تصف عادة الدم الأحمر الذى ينزّ من
نبع الشجرة. ومن الواضح أن الحيض علامة على الخصوبة.
وجود الشجرة الحائض والمحبوبة والشاعر معاً يقف فى تعارض
مباشر وتجربة الإجهاض التى يعانى منها الشاعر فى مشهد
خيمة الصحراوية. غير أن القبيلة هى الأخرى على وشك
رحيل فى البيت الرابع، وتلك صورة أخرى للفقد، لليأس،
لإخفاق. وأعتقد أنها ليست مصادفة أن يقف الشاعر عند
شجار الأكاسيا (رمز الحياة والخصوبة، بينما الحياة والخصوبة
مفقودتان) يثقب أكياس الحنظل. والحنظل له وجود ذكرى
أنثوى، «والأنواع الأنثوية منه أنعم ويسهل تدميرها»[٣٨].
بإدارتها كعود فى المهبل، فإنها ـ شجرة الحنظل ـ تقتل
جنين، إنها نبتة الإجهاض التى تقوم بوظيفة معارضة لشجرة
لأكاسيا. والشاعر يقدم لنا مشهد الإجهاض فى إطار مشهد
لخصوبة. ومن هذا المنظور، تصبح تيمة الإجهاض فى وحدة
لأطلال توسيعاً ومحصلة ضرورية لرحيل المحبوبة، ويصبح
لإيحاء الإجهاض فى «سقط اللوى» أهمية أكبر.

ومن المثير أن نلاحظ أن الزوج الثنائى فى البيت الأول:
حبيب ومنزل، والدخول فحومل، هو تعبير محدد على
مستوى بنية الجملة، ويوضح الرسم التالى العلاقات
لتركيبية:

العلاقات النحوية الثنائية



«قفا نبك» جملة شرطية مكونة من فعل شرط وجواب شرط، و«ذكرى» اسم مضاف لكلمتين هما (حبيب ومنزل)، و«الدخول» و«حومل» محكومان بالظرف «بين». وكل الكلمات هنا (حبيب ـ منزل ـ سقط اللوى ـ الدخول ـ حومل) فى حالة جر بسبب علاقاتها مع الظرف «بين». وكل الأسماء أيضا تقوم بدورها بوصفها ثنائيات، بل بوصفها تعارضات تتركز بشدة فى البيتين الأولين من القصيدة، فتكثف مشهد النقص الذى يدعو الشاعر صاحبيه إلى معايشته.

والبيت الخامس غامض، هل يشير الشاعر إلى الصاحبين نفسيهما اللذين وجه لهما الخطاب فى البيت الأول أم إلى صاحبين مختلفين؟ هل «وقوفا» فى البيت الخامس هى جواب الطلب «قفا» فى البيت الأول؟ يؤمن ابن الأنبارى ـ من بين آخرين ـ بالتفسير الأخير؛ أى «قفا وقوفا كوقوف صاحبى على مطيهم»[٤١]. بعبارة أخرى، إن جواب الطلب يضع فعل الوقوف فى سياق زمنى مغاير لزمن الوقوف فى البيت الأول. والشطر الثانى من البيت الخامس (يقولون لا تهلك أسى وتجلد) قد تكون له، إذن، دلالة معتادة يحتمها

ذلك الجانب الخاص من الفعل «يقولون». ومهما يكن من أمر فإن البيتين الخامس والأول مرتبطان دلالياً بحاجة الشاعر إلى الصحبة حتى يتبدد إحساسه بالحزن على رحيل محبوبته.

بيد أن الشاعر، رغم صحبة الأصدقاء، يدرك أن الأطلال لن تلطف من قدره. إن الدموع هي عزاؤه الوحيد. ويستمر البيتان السابع والثامن في موضوع البين ويتضمنان أن حالة الإحباط القائمة لدى الشاعر هي حالة من حالات كثيرة مماثلة عاشها، وليس هناك دليل حتى الآن على أن اكتئابه الحالي سيكون آخر اكتئاب. ويرتبط البيت الثامن، دلاليا أيضا، بالبيت الرابع؛ فكلاهما يعلق على موضوع الظعن. والشاعر في كلتا الحالتين يتذكر تجاربه السعيدة مع صديقاته من النساء، ويعتريه اليأس في كلا الحالين من عودة السعادة. وأخيرا يعمل البيت التاسع، بوصفه زوجا دلاليا، مع البيت الأول؛ ففي كلا البيتين يبكي الشاعر حين يتذكر حبيبه الراحل.

وتلك هي المرة الثالثة، في وحدة الأطلال القصيرة، التي تظهر فيها الدموع فالشاعر يبكي على ذكرى صديقاته من النساء (البيت ١ ـ ٩) ويبكي شفاء لنفسه من الهم (البيت ٦). وتبدو الدموع وكأنها الوسيط بين الهم والسعادة. إن لها وظيفة الماء نفسها في وحدات التوسط واتزان النقص. ومن المثير أن نلاحظ أنه حين يحضر الماء، في أي شكل من أشكاله: المطر ـ الأنهار ـ البحار، فإن الدموع تغيب، والعكس بالعكس.

ما تكشف عنه وحدة الأطلال هو صورة للخراب والرحيل، محاطة برجوع مباشر للأشكال المتبقية من الخصوبة والصحبة. إنها صورة للموت مع أشكال ضئيلة لمواصلة الحياة.

ـ ٦ ـ

وتقدم الوحدة الثالثة، وحدة المرأة، سلسلة من مغامرات الحب، فيها يلتقي الشاعر بنوع من الهم أو آخر. ولا مغامرة من المغامرات تفضي إلى صحبة الرجل / المرأة التي ناح عليها في الوحدة السابقة. ويتذكره أيام السعادة الخوالي (البيت ١٠) يشير إلى أنه قضى أياما سعيدة كثيرة مع بعض النسوة، وليس واضحا من هن هؤلاء النسوة؟ فهو يشير إليهن «هن» (جمع النسوة). ومن غير المحتمل أيضا أن تكون الإشارة إلى «أم الحويرث» و «أم الرباب» (البيت ٧)؛ ففي هذه الحالة سيستخدم الشاعر ضمير المثنى «هما». ومن غير المحتمل كذلك أن تكون إشارة الشاعر إلى هاتين المرأتين جنبا إلى جنب مع المحبوبة المجهولة في مشهد الأطلال، لأن الأداة الظرفية (لاسيما) في الشطر الثاني من البيت العاشر التي تسبق الإشارة إلى «عذراء دارة جلجل»[٤٢] توضح أن الشاعر يفكر في عدد غير محدد من النساء، ومن بينهن عذراء دارة جلجل ونساء أخريات (الأبيات ١٢ ـ ٢٢). وواضح أن الشاعر يتباهى ببطولاته السابقة، وأن ما حدث في دارة جلجل كان واحدة من بطولات كثيرة. هناك ذبح الشاعر راحلته، فأطعم مجموعة من العذارى بلحمها، وحمل لحم الراحلة على هوادجهن (البيت ١١). أما في البيت ١٢ فيرمي العذارى بعضهن بعضا باللحم والشحم. وفي الوقت الذي لا يتضح فيه ما تدور حوله الحادثة، فإن من المعروف ـ على الأقل ـ أن النساء عذارى وأنهن يرتبطن باللحم النيئ[٤٣]، وأن الحادثة كلها تقدم الشاعر وكأنه رجل متهور لا يتردد في نحر راحلته المفضلة حتى يطعم مجموعة من النسوة. ورغم أن المشهد قائم على المتعة، فإنه لا يوجد اتصال فيزيقي (جنسي) بين الشاعر والعذارى، ولا يوجد أي إيحاء بأن بحث الشاعر عن صحبة دائمة، وذات معنى، قد نجح.

ويصبح واضحا أن بحث الشاعر عن صحبة هو همه الرئيسي، حين نقارن صورة اللحم النيئ بصورة اللحم المطبوخ في مشهد الجواد. وكما سيتضح في النهاية، فإن جواد الشاعر، الوسيط الأساسي في القصيدة والبطل المثالي عند الشاعر، يستخدم في التغلب على الغزلان العذارى[٤٤] وذبح بعضها لإطعام الشاعر ورفاقه من الرجال لحما مطبوخا لا نيئاً؛ فمن ناحية: يذبح الشاعر راحلته الخاصة لإطعام العذارى لحما نيئاً، ومن ناحية أخرى يذبح الجواد الغزلان العذارى نفسها ويطبخ لحمها قبل الاستخدام. وتجاور هاتين الصورتين يلفت الانتباه إلى موضوعي انعدام النجاح/ والنجاح في الصيد من قبل الشاعر والجواد على وجه

خصوص، وبين النيئ والمطبوخ يكمن المعنى الكلى تعارض: انعدام النجاح/ النجاح.

وكان لقاء الشاعر مع عنيزة[٤٥] منعدم النجاح أيضا البيت ١٣)، فما إن دخل هودجها حتى قالت «عقرت بيرى يا امرأ القيس فانزل» (البيت١٤)، وعليه فقد طلب نها أن ترخى زمام الجمل وسألها ألا تحرمه من «جناها لعلل»[٤٦]. وسواء كانت جادة أم لا، فمن الواضح أنها لا يده فى هودجها ولا تريده أن يقبلها أو يتذوق «جناها». «لك الويل Woe to you» فى البيت ١٣ ليست ترجمة قيقة لـ «لك الويلات». وربما تكون «قد يقع عليك هلاك والعقاب» هى الترجمة الأوضح للمعنى باللغة العربية.

وبسبب غيظه من رفضها، يفتخر الشاعر بمغامراته مع مرأة حبلى وامرأة «مرضع» لطفل عمره عام واحد فألهاها نه (البيت ١٦). اللهجة متحدية، لكنه تحد لا ينتهى النجاح الكامل. واضح فى البيت ١٧ أن الشاعر مستغرق جنسيا مع امرأة مرضع (فى البيت ١٨) لكن الواضح يضا أنها رفضته؛ لقد «تعذرت» المرأة على الشاعر أو أثبتت مقاومتها له، وأقسمت ألا تجعل منه استثناء «وآلت حلفة لم تحلل»، كل ما هنالك أن علاقتهما مؤقتة ولا جدوى منها.

وعلى العكس من ذلك، تنتهى علاقته مع فاطمة الأبيات ١٩ ـ ٢٢) برفض كامل. فى البداية يعاتب الشاعر فاطمة على تدللها (البيت ١٩) ويطلب منها أن تكون رقيقة ى قطع علاقتها به، ثم يتساءل بمشاعره الجريحة ـ فى شكل تساؤل بلاغى ـ ما إذا كانت قد ظنت خطأ أن حبها سيقتله وأنه سيعطيها مهما تكن أوامرها (البيت ٢٠)، المضمون هنا أن فاطمة تؤمن إيمانا عميقا بقدرتها عليه، أن الشاعر يحاول إنقاذ ماء وجهه بالتشكيك فى هذا الإيمان. ومن ثم، فإنه فى البيت التالى يتحداها أن تقطع العلاقة، ومع ذلك يبقى إحساسه بالفقد، إنه يطلب منها: «أنهى علاقتنا» إن تك «قد ساءتك منى خليقة». والصورة لتى يستخدمها لنهاية علاقته بفاطمة هى صورة الثياب. إنه يطلب منها: «سلى ثيابك من ثيابى». ويستشهد ابن الأنبارى بتفسير خالد ابن كلثوم للصورة، حيث تبدو الثياب بالنسبة إليه وكأن لها دلالة طقسية فى الجزيرة العربية فى الجاهلية[٤٨]. ويؤكد ابن كلثوم أن الطلاق فى عصور الجاهلية كان يتم بفصل ثياب الرجل وثياب المرأة بالتبادل. يبدو، إذن، أن ثياب الرجل وثياب المرأة، حين تظهر معاً تحت السقف، هى رموز للمصاحبة ولشركة الحب. وفى هذا السياق، فإن صورة التاجر اليمنى حاملا صندوق ثياب[٤٩]، فى الجزء الخاص بالسيل (البيت ٨٠)، تنطوى على عودة نهائية لروابط الحب والعلاقات ذات المعنى، وتقوى الانطباع بأن الشاعر فى حقيقة الأمر يستقبل حفل زفاف (البيتان ٧٨ ـ ٧٩).

بل إن فاطمة يتم تصويرها وكأنها مغامرة ناجحة يقهر جمالها قلب الشاعر (البيت ٢٢). إنها تصرخ فقط لتصل إلى هدفها، وحرابها مثل السهام التى لا تفلت هدفها. وهناك إلماح واضح فى هذا البيت إلى لعبة الميسر، حيث يتنافس مجموعة من اللاعبين على النصيب العاشر من الجمل الذبيح ، ويجمع اللاعبون السهام التى لارؤوس لها يحيط بها الأنصبة الفائزة. والسهمان المشار إليهما فى البيت ٢٢ يسميان «المعلا» و «الرقيب». تخصص سبعة أنصبة من الجمل للسهم الأول «المعلا» وتخصص ثلاثة للسهم الثانى. وبعبارة أخرى، فإن السهمين معا يكسبان كل الأنصبة[٥٠]، والخاسر الواضح هو الشاعر. واللعبة كلا تذكر بلعبة أخرى؛ هى لعبة المقامرة فى الجزء الخاص بالذئب (الأبيات ٥٠ ـ ٥٢) التى يخسر فيها الشاعر الوحيد والذئب الوحيد معاً. وحين نضع كلتا اللعبتين، إذن، إلى جوار نجاح الجواد فى لعبة أخرى، هى الصيد، يصبح واضحا أن النجاح بالنسبة إلى الشاعر مرتبط تماما بالصحبة التى يلخصها الجواد. يخسر الشاعر حين يكون وحده مثل الذئب الجائع، أو حين ترفضه محبوبته. أما الجواد الذى يتحد الشاعر معه فهو الكاسب، لأنه الوسيط الفعال بين الرجل والمرأة[٥١].

وتأخذ ثيمتا النجاح والإخفاق بعدا جديدا، حين ننظر فى وحدة المرأة بوصفها كلا. إن أشكال الرفض ودرجاته المختلفة تتقاطع مع أشكال الأنوثة ودرجاتها المختلفة: من العذارى (الأبيات ١١ ـ ١٢) إلى عنيزة المرأة الناضجة التى يربط الشاعر بها روابط جريئة (الأبيات ١٣ ـ ١٥) إلى المرأة

الحامل والمرأة المرضع (الأبيات ١٦ ـ ١٨) إلى فاطمة التى تشبه علاقة الشاعر بها علاقته بعنيزة. إننا نملك صورة كاملة للأنوثة: من عدم النضج إلى النضج.

ويصبح التفسير أوضح حين تأخذ وحدة المرأة (الأبيات ٢٣ ـ ٤٣) والمحبوبة نفسها سمات المرأة الكاملة، إنها تقدم نمطا يضم العذرية، والصبا، والنضج، والأنوثة، والصحبة الجنسية[٥٢]. إنه منطق الرؤية الجاهلية الذى يحتم مثل هذه المعالجة؛ فالشاعر يسمح لامرأة واحدة ـ يقيم معها علاقة مقنعة ـ بأن تكون تلخيصا كاملا للنساء اللواتى رفضنه بطريقة أو بأخرى، وكأن الرفض لابد أن يفضى إلى القبول، تماما كما أن الليل والحزن لابد أن يفضيا إلى النور والسعادة. ويثبت امرؤ القيس صحة رؤيته الحياة والموت فقط، من خلال جعله المحبوبة رمزا لهذا القبول.

ـ ٧ ـ

ومن ثم، فإن الشاعر، رغم رفض فاطمة له، لا يستسلم للذل، ولا يقبل فشله فى الحفاظ على حبه ويصبح شديد العناد والشراسة، ويصور عناده فى صورة علاقة حب مفصلة وناجحة (لكن خيالية ربما) مع امرأة مثالية يقدمها بعبارات مجردة وكأنها المحبوبة المحتجبة[٥٣]. وقبل أن نتعرف على وصف محقق لسماتها الجسدية نطلع على لقاء بينها وبين الشاعر، ويصلنا انطباع بأنه يمارس معها الحب. وترتيب الأحداث على هذا النحو (الاتصال الجسدى ـ ثم وصف الجسد) قد لا يبدو دالا فى حد ذاته من الناحية البنائية أو من الناحية الدلالية، غير أن دلالته تصبح واضحة حين نضعه جنبا إلى جنب مع تناول الشاعر للجواد، وحين ننظر بعد ذلك إلى الوحدتين معا على مهاد الحياة البدوية فى الصحراء. من الواضح أن الشاعر يجعل سماته عكس سمات جواده؛ فالجواد أولا موصوف على نحو تفصيلى جدا: قوامه، وسرعته، ولونه، وسماته الجسدية؛ ثم امتيازه كصائد فى مشهد الصيد، حيث ينخرط الجواد والشاعر فى نوع آخر من النشاط الجسدى. وتنتهى هذه الوحدة بالمطابقة الكلية بين الشاعر والجواد، وتكون الحركة الكلية من وصف الجسد إلى الاتصال الجسدى.

ما جوانب الحياة الجاهلية التى تبرر هذا التنويع فى تناول الموضوعات. لقد أشرت من قبل إلى أنه لا شئ فى الشعر الجاهلى معروف بحدوده المطلقة، فلا شئ موجب تماما ولا شئ سالب تماما. إن الكآبة الحادة تفسح المجال لظهور التجارب السعيدة، والحياة يحتفى بها فى قلب الموت، والموت يطغى دائما على الحياة والسعادة. والرفض الكامل ـ على العكس ـ غير مقبول ويفتح الطريق دائما لظهور القبول بنقيضه التام والتعايش معه، ولهذا تتلو وحدة المغامرات النسائية مشهد رفض فاطمة، ولهذا أيضا يصبح من الضرورى جداً أن يترجم الشاعر عناده إزاء رفض فاطمة فى صورة علاقة جسدية مباشرة بينه وبين النساء. ودون إضاعة للوقت فى الوصف التفصيلى للسمات الجسدية أولا، وحالما يقع الاتصال الجسدى، يمكن للشاعر بثقة وسهولة أكبر أن يسهب فى السمات الجسدية لمحبوبته.

ويعزى هذا التطور المنطقى كذلك إلى حقيقة أخرى من حقائق الحياة الجاهلية، وهى التى تقف وراء فهم الشاعر الجاهلى لعلاقات الرجل/ المرأة، والرجل/ الحيوان (الجواد) بوصفه كلا، حقيقة أن البدوى شديد الارتباط بحيواناته، فهى جزء دال من حياته، وهى رفيقه فى القحط والوفرة[٥٤]. إنها جزء من ثنائية الحركة/ التغير بوصفها كلا، حيث يعيش الفرد أسير حياة الصحراء، أما علاقة البدوى بمحبوباته فمختلفة؛ فالحب بين عدد من القبائل المختلفة علاقة تعانى عادة من التغير نفسه الذى يحيط بالحياة البدوية، إنه التشتت نفسه والتقلب نفسه الذى نجده فى حياة القبائل المتعددة فى خيامها المؤقتة. وليست سمات المحبوب الجسدية سهلة المنال للمحب، كما أنه لا يقدرها حق قدرها إلا بواسطة الفعل الجسدى. إن تبادل الأفكار والمشاعر بشكل طبيعى بين البدوى وجواده يتم تحقيقه، كأفضل ما يكون، عبر الفعل الجسدى بين البدوى ومحبوبه.

هل يمكن، إذن، ألا نفترض أن الخلاف بين تناول امرئ القيس جواده وتناوله محبوبته نابع من هذه الحقيقة من حقائق الحياة؛ أى الفهم المختلف لعلاقة الرجل/ المرأة، والرجل / الجواد؟

وفضلا عن هذا، ليس فى وصف المحبوبة ما يوحى بأنها مكتسية تماما، بل على العكس، تخلع المحبوبة ملابسها (فيما عدا قميص نومها) قبل الفعل الجسدى (البيت ٢٦). وخلال الفعل الجسدى وبعده يمكننا أن نفترض أنها عارية؛ لأن الشاعر ينظر إلى جسدها العارى ويصف وصفا مفصلا (الأبيات ٣٠/ ٤٣، وخاصة البيت ٣١). وبعبارة أخرى، فإن التعرية سابقة على الوصف، أما فى حالة الجواد فالموقف مختلف تماما، لأن الجواد عار، ولأن سماته الجسدية سهلة المنال بالنسبة إلى الشاعر، والوصف سابق على الفعل الجسدى.

ورغم هذا الاختلاف فى التناول، فإن هاتين الوحدتين التيميتين الخاصتين بالمحبوبة والجواد تشتركان فى سمات متعددة؛ فالمحبوبة والجواد كلاهما وسيطان بين وحدتى الأطلال والسيل، والمحصلة النهائية فى كلا الحالين هى تماهى الشاعر مع المحبوب ومع الجواد، والموضوعات الموصوفة فى كلا الحالين يتم وصفها وكأنها أفضل ما فى نوعها؛ فكل منهما على درجة عالية من الكمال تستحق الاحترام، ولا يعانى الشاعر فى حضورهما من الهم، كما أنه غير مرفوض منهما.

من السهل فى وحدة المغامرات النسائية أن نميز بين مشهدين رئيسيين: الأول (الأبيات ٢٣ ـ ٣٠) وفيه وصف قليل ـ أو ليس فيه وصف ـ لسمات المرأة الجسدية، وينصب أساسا على الفعل الجسدى بين المرأة والشاعر، فيقدم البيت الأول المرأة بوصفها «بيضة خدر» وهو ما يربطها مباشرة بالبياض والصفاء والعذرية، وتعنى أداة «رب» أنها واحدة من نسوة كثيرات، لكن ما يتضح بعد ذلك (فى الشطر الثانى من البيت٢٣) أن الشاعر يتحدث عن امرأة معينة يشتهيها الآخرون، ويستمتع بها الشاعر على مهل ودون أن يخشى عواقب الفضيحة، وتوجد فى هذا البيت شراسة ستصبح فعلية فى البيت التالى ٢٤. أما البيت ٢٥ فيعرض لوقت اللقاء: فى الليل وحين تظهر الثريا ماثلة فى السماوات. والإشارة إلى هذا النجم الخاص فى دائرة البروج إشارة ذات دلالة، لأنه يرتبط بالمطر والفصول الممطرة[٥٥]. وتصبح المرأة المحتجبة الموصوفة فى البيت التالى (٢٦) مرتبطة مباشرة بلمعان تلك النجوم التى يعدها العربى «الأكثر امتيازا من بين كل مجموعات النجوم»[٥٦]. لقد تمكن الشاعر فى البيت ٢٤ من مجاوزة الأحراس، فهو آمن، والنجوم الآن تؤيد لقاءه بها، ووصل إلى خيمتها (البيت ٢٦) بينما كانت تقف خلف الستارة متجردة من ثيابها إلا ثوب نومها، فوبخته على ما به من غواية (البيت٢٧) وقلب فاتر، وفى البيت ٢٨ يخرج معها (مخاطرا بالفضيحة مرة أخرى) وراء خيام القبيلة فى مكان ما وراء كثيب رملى (البيت ٢٩). هناك فقط ضمها إليه فتمايلت هى عليه «هضيم الكشح ريا المخلخل». وفى هذا البيت نجد أول إشارة إلى سماتها الجسدية: شعرها، وخصرها وقدمها، من أعلى إلى أسفل.

ويستأنف المشهد التالى (الأبيات ٣١ ـ ٤٣) الوصف الجسدى، فيكمل البيت ٣١ الدائرة مع الإشارة الأولى السابقة فى البيت ٢٣، وفى هذه المرة يدعوها «مهفهفة بيضاء» والصفتان تربطانها مباشرة بالبياض والعذرية والصفاء، فهى ليست بدينة البطن «غير مفاضة»، ولها جيد ناعم ولامع مثل المرآة أو مثل الذهب[٥٧]. والبيت رجع صدى للبيت السابق، حيث كان كشحها هضيماً، لكن هذا ليس مجرد تكرار، فالوصف فى البيت٣١ لا يخص جزءا محددا من جسمها، بقدر ما يخص قوامها وشكلها الكلى. وهذا الانطباع عن جمالها هو المجمل الكلى لخصرها النحيل وقدمها الممتلئة وبطنها المستوية، ورقبتها المصقولة. ومع ذلك فالحركة من الجزء إلى الكل.

وتنقل الأبيات التالية التشريح إلى مستوى جديد من التحديد، وتكرر النموذج الوصفى نفسه؛ فالأبيات من ٣٢ إلى ٣٦ تشكل مجموعة بذاتها، لأنها مترابطة كلها؛ وكل أجزاء الجسم الموصوفة من هذه الأبيات: الوجنة، والجيد، والشعر، والخصر، والأرجل ـ فى حالة جر، وكلها تابعة لكلمة «أسيل» (أى الخد) فى البيت ٣٢[٥٨]. والأبيات من ٣٢ إلى ٣٥ أيضا مترابطة دلالياً؛ لأنها جميعاً أجزاء من رأس المرأة: الخد، والعين، والجيد، والشعر.

ويدخل الجزء الأسفل من الجسم (الخصر والأرجل) فى البيت ٣٦ حتى يكمل الصورة، وبعد ذلك يتوقف التشريح

وتصبح المرأة بوصفها كلا أنثى كاملة، وهنا يصف البيت ٣٧ المرأة في سريرها دون أية إشارة إلى أعضائها المتميزة، ويركز البيت ٣٨ المفعم بالمضامين الجنسية على حركة جسدها. فالفعل «تعطو» لا يعني مجرد أنها «تعطي»؛ إن فيه إشارة واضحة إلى حركات جسد المرأة التي تشبه الحركات المتموجة في رقبة الغزال، ومجمل البيت يكرر البيت٣٢، حين كانت حركة عينيها تشبه حركة عين الغزال نحو صغارها، كما يكرر البيت٣٣، حيث توصف رقبتها وكأنها رقبة غزال. إنها تبدو رمزا جنسياً جميلاً له سمات حيوانية صريحة.

لكن جمالها أيضاً غير أرضي. إن له عبيراً دينياً (البيت ٣٩)؛ إنها تبدد الظلام مثلما تنير منارة الراهب الأعزل ظلام الليل. وارتباطها بالراهب الأعزب خاصة ارتباط لافت ويستدعي إلى الذهن إغواءات الجسد التي يخضع لها الراهب عادة في صومعته.

ويستمر البيت ٤٠ في موضوع الأنثى الكاملة، ويتم تصويرها هنا، وكأنها مصورة من قبل رجل حكيم لا يمكنه أن يرفع عينيه عنها. إنها مشتهاة من قبل الجميع. لقد أصبحت صنماً وإلهة[٦٠]. وحتى لا تفقد بعد ذلك تميزها وارتباطها المحقق بالشاعر يعود بنا البيت ٤١ إلى حضورها الجسدي، وهنا ينتهي وصفها. ومما له دلالة، هنا، أن نلاحظ في هذا البيت تشابهات دلالية ونحوية مع البيت ٣١، أول بيت يختص بالوصف.

فالكلمتان الأوليان من البيت ٣١ «مهفهفة بيضاء» متماثلتان مع الكلمتين الأوليين من البيت ٤١ «بكر المعاناة»، كلا التعبيرين يوحي بالصفاء والبياض والعذرية. والكلمة الأخيرة من البيت ٣١ تتكون من تشبيه، وكذلك الكلمة الأولى من البيت٤١. والكلمتان الأخيرتان من الشطر الأول في البيت ٣١ «غير مفاضة» صورة شعرية تؤكد قيمة إيجابية بنفي نقيضها، والأمر نفسه يحدث في نهاية الشطر الثاني من البيت ٤١ «غير مهلهل». وأخيراً، وعلى المستوى الدلالي، فإن عبارتي «كالسجنجل» و«غير مهلهل» في نهاية البيتين٣١ و ٤١ لهما المعنى نفسه: المرآة ـ صفاءً ووضوحاً، والماء ـ رائقاً وغير عكر. وهذا التماثل النحوي والدلالي يساعد في لفت الانتباه إلى الأهمية البنائية لهذين البيتين، باعتبارهما إطاراً للوصف الجسدي المفصل الواقع بينهما.

ويحدث البيتان الأخيران في وحدة المغامرات النسائية(٤٢ ـ ٤٣) تماثلا بين الشاعر والمحبوبة؛ لأنه رغم أن حماقات الرجال تتلهى عن الصبا (البيت ٤٢) فإن فؤاد الشاعر لن يتلهى أبدا عن حبها. والتماثل كامل لدرجة أن الشاعر يرفض كل المعارضين لحبها ويظل غير بخيل في حبه رغم كل اللوم الصادق (البيت ٤٣).

النساء، إذن، هنّ الرفيق المثالي الذي ينهض بروح الشاعر، ويجعل أثر رفض فاطمة محايدا؛ فعلى المستوى الاستعاري ترتبط المرأة بالعذرية (الأبيات ٢٣ ـ ٣١ ـ ٤١)، والأمومة (البيت ٣٢)، والكواكب والفواكه (الأبيات ٣٠ ـ ٣٤ ـ ٣٨)، والمطر والماء (الأبيات ٢٥ ـ ٣٦ ـ ٤١)، والمسك (البيت ٣٩)، والذهب (البيت ٣١)، والنور والدين (البيت ٣٩)، والنضج (البيت ٤٠)، والحيوانات والطيور العشبية (الأبيات ٣٢ ـ ٣٣ ـ ٣٨)، والثقافة (الأبيات ٢٣ ـ ٢٤ ـ ٢٩ ـ ٣٧ ـ ٤٠)، والصحة والرفاهية (البيت ٣٧).

وعلى العكس من المرأة، يندر أن يتم تصوير محبي الشاعر الآخرين في مثل هذه الصور الطبيعية الغنية، ربما لأن الشاعر لا يتوحد معهم بالطريقة التي يتوحد بها مع المرأة، أو ربما لأنهم ـ على خلاف المرأة ـ يرفضون الشاعر بطريقة أو بأخرى[٦١].

ـ ٨ ـ

ويأتي المشهدان التاليان اللذان يشكلان وحدة الليل والذئب بعد وصف المغامرات النسائية. وينبغي أن تتم مناقشة معناهما الدلالي هنا. ولكي نركز على الوظيفة التوسطية المشابهة في وحدة الجواد، ونبين التشابه مع وحدة المغامرات النسائية من جهات متعددة ـ اخترت أن أتناول وحدة الجواد فيما يلي. وليس لهذا التغيير أهمية من الناحية البنائية.

تنقسم وحدة الجواد ـ مثل وحدة المغامرات النسائية ـ إلى مشهدين رئيسيين، الأول: الوصف في ذاته (الأبيات ٥٣

ـ ٦٣)، والثاني: الصيد (الأبيات ٤٦ ـ ٧٠). في البيت الأول نحن في منطقة الفعل المعتاد «وقد أغتدى» (عادة ما أذهب في الصباح)، ليس هناك صباح محدد، بل هو واحد من صباحات متعددة اعتاد فيها الشاعر أن يركب جواده. والجواد ـ مثل المحبوبة ـ (في البيت ٢٣) هو أفضل الجياد؛ فهو «منجرد» و «هيكل» (ولود، وطويل الجسم، وقصير الشعر)[٦٢]. وهو «قيد الأوابد» (الذى يتقدم الحيوانات الوحشية الأخرى)، ربما بالطريقة نفسها التي يفوق بها جمال المحبوبة جمال النساء الأخريات. وتماما كما وصلتنا في البيت ٣١ لمحة عن المرأة الكاملة، هنا أيضا ندخل إلى الجواد الكامل، وبعد ذلك يبدأ الوصف التفصيلي ويتم تصوير سرعة الجواد في الأبيات الثمانية التالية (٥٤ ـ ٦١).

والأبيات ٥٤، ٥٥، ٥٧، ٥٩، ٦١ كلها مترابطة من الناحيتين التركيبية والدلالية؛ فكلها تبدأ بصفة مجرورة وكلها مرتبطة بكلمة «منجرد» في البيت ٥٣[٦٣]. وكل هذه الأبيات ـ من الوجهة الدلالية ـ تتابع صورة «السرعة» التي هي أفضل خصائص الجواد وأكثرها أهمية، تماماً كما أن توضيح السمات الجسدية الجميلة للمحبوبة له أعظم الأهمية في حالة المرأة، ومن اللافت أن البيتين ٥٤ و ٣٢ مرتبطان أيضا بطرق مختلفة. ففي كل منهما كشف للتعارضات، نوع مختلف من العلاقة التركيبية والدلالية. المرأة تعرض مفاتنها، وفي الوقت نفسه تحرم الشاعر من تقبيلها (تصد وتبدى) والجواد يهاجم، ويفر، ويتقدم، ويتأخر (مكر، مفر، مقبل، مدبر). هل يشير الشاعر ـ في هذا الكشف للتعارضات ـ إلى خصائص شاذة لكل من المرأة والجواد، وهما نموذجان من المرأة والجواد غير عاديين؟ أعتقد أنها تلك الدرجة من المفارقة في خصائصهما التي تجعل منهما وسائط كما سنرى، وتضعهما على النقيض من أمثالهما.

وأكثر خصائص سرعة الجواد وضوحا هي المقارنة باستمرار بين الجواد وجريان الماء. إن صورة جلمود الصخر الضخم الذي يدفعه السيل من أعلى إلى أسفل توضح أن ظهر الجواد ناعم وراسخ لدرجة أن السرج ينزلق على ظهره، تماماً كما تتساقط قطرات المطر على الصخور الملساء. ويقارن البيت ٥٦ بين حركة الجواد ومزاجه من ناحية، والمرجل الذى يغلى من ناحية أخرى. ويقدم البيت ٥٧ صفة «مِسَحٍّ»، ولها صلة واضحة بالماء[٦٤]. وعلى العكس، فإن صفة «درير» (في البيت ٥٩) مشتقة من الفعل «دَرّ» بمعنى فاض تلقائياً، كما «يفيض اللبن من الناقة والمطر من السماوات»[٦٥]. وبالطريقة نفسها ترتبط صفة «ضليع» (البيت ٦١) بالفعل «تضلع» بمعنى «أصبح ممتلئاً بالماء»، أو أن «الماء جعله منتفخاً لدرجة أنه وصل إلى ضلوعه»[٦٦]. وأخيراً، يكرر البيت ٦٣، وهو آخر بيت في الجزء الأول من وحدة الجواد، صورة الماء في شكل عصارة الحناء التي تشبه دماء القادة من القطيع الذى يتغلب عليه الجواد.

وليست السرعة والماء وحدهما اللتان تعطيان لجواد الشاعر ما يميزه؛ إنه يرتبط كذلك بالصخر (الأبيات ٥٣ ـ ٥٥)، وبالنضج (البيت ٥٧)، وبالحيوانات آكلة اللحوم (٥٧ ـ ٦٠ ـ ٦٣)، وبالطير (البيت ٦٢)، وبالدم (البيت ٦٣). وكثير من هذه الخصائص استخدمت ـ كما رأينا من قبل ـ خصائص للمرأة، كي تركز على الدور التوسطي للمرأة، بعد رفض فاطمة للشاعر. وهي هنا أيضا تؤدى الوظيفة نفسها.

وفي صورة الصخرة تشويق خاص. إنها صورة لابد أن تقرأ في سياق حياة الصحراء، فالصخور هي الأشياء الوحيدة في الصحراء التي لا تعاني من التغير، أو من التغير الملحوظ على الأقل خلال فترة حياة الفرد[٦٧]. إن لها قيمة وجودية أكيدة وسط التغير والحركة التي تكشف للبدوى سرعة زوال الحياة. وأن نقارن الجواد بالصخرة، فإن هذا يساوى خلق قيمة أبدية تزدرى كل تغير، ويعيد الإحساس بالاستمرارية الذى يتحداه وينفيه كل شئ آخر في حياة البدوى. كما أن ارتباط الجواد بالماء يقوى من دوره بوصفه وسيطا، لأن الماء نفسه وسيط بين القحط والوفرة. بل إن صورة الدم الذى يصبغ رقبة الجواد يجعل من الجواد وسيطا بين الحياة والموت. الدم يمنح الحياة وقلة الدم تسحب الحياة، والجواد يقتل الحيوانات حتى يطعم البشر (الأبيات ٦٥ ـ ٦٨) ، والجواد أيضاً عروس، صورة أخرى من التوسط بين الحياة والموت[٦٨]. إنه ذكر وأنثى معاً، له أيطلا ظبي وساقا نعامة[٦٩]. وليست هذه مجرد صورة للسرعة، بل إنها أيضا

صورة للتقارب والمصاحبة، صورة للسلام بين الرجل والمرأة (الذكر والأنثى) التى فشل الشاعر فى تحقيقها، لكن الجواد جسدها. وأخيرا يرتبط الجواد بالحيوانات آكلة اللحوم والحيوانات آكلة العشب (البيت ٦٠)، وهذه محاولة أخرى لتأكيد وظيفته التوسطية؛ فالحيوانات سواء كانت آكلة للحوم أو آكلة للعشب، تدمر شكلاً من الحياة (الإنسان ـ الحيوان ـ النبات) كى تؤكد استمرارية حياتها وحياة نوعها.

وخلال هذا المشهد، لا يوجد زمن مرجعي محدد؛ لا ماضٍ، ولاحاضر ولا مستقبل. واللحظة من بداية البيت ٥٣ إلى نهاية البيت ٦٣ أفضل ما توصف به أنها لحظة «خارج الزمن». وعموماً لا توجد أفعال، وحينما توجد تكون بلا سياق زمني محدد. وعليه، فإن خصائص الجواد ليست موضوعاً للتغير ومرور الزمن، إنها خالدة، والجواد صخرة حقيقية (البيت ٥٤) تسخر من الزمن والتغير، وهذا ما يحدث كذلك فى الأبيات ٣١ ـ ٣٢ ـ ٣٤ ـ ٣٥ ـ ٣٦ ـ ٤١ التى توضح خصائص المرأة، حتى هذه الأبيات التى توظف الأفعال ـ فى وحدة المرأة ـ ليست مستثناة؛ لأن الأفعال فيها لا تشير إلا إلى فعل معتاد، أو فعل لا يخضع للزمن.

ويتناول المشهد الثانى من وحدة الجواد (الأبيات ٦٤ ـ ٧٠) الصيد على وجه الخصوص، وتصور بعبارات واضحة دور الجواد بوصفه وسيطاً. والوصف الذى كان يتناول بعيدا عن الزمن (الأبيات ٥٣ ـ ٦٠) يتبدل هنا من الفعل المعتاد إلى الفعل الذى يحده الزمان والفعل القصصى «فعنّ لنا سرب» (البيت ٦٤). هنا يعطينا الشاعر خصائص جواده، ويكون قادرا على التحقق من أفعال الجواد، ويمكنه ـ مثل محرك الدمى ـ أن يتلاعب ويتنبأ بحركاته الإبداعية بعد أن أوضح هذه الحركات ودرسها فى المشهد السابق، إنه منخرط تماماً مع جواده فى الصيد.

ويقدم البيت ٦٤ موضوع الصيد؛ أى الغزلان التى يصفها بأنها عذارى «دوار» [٧٠]. وليست الصورة من أجل القافية، كما أن القافية لا تقتضيها. إنها رجع صدى لصورة العذارى اللواتى عابثهن الشاعر (فى الأبيات ١١ ـ ١٢). ومن الواضح أن الشاعر هنا يشير إلى أن قوة الجواد وحدها بوصفها وسيطا هى التى يمكنها أن تحقق النجاح مع العذارى، وواضح كذلك أن الشاعر يبكى بشكل غير مباشر افتقاره للنجاح مع عذارى «جلجل». إن عذارى الغزلان تسلم الروح للجواد ويصل الجواد إلى غرضه معهم، وليس هذا هو الحال مع الشاعر وعذاراه.

فى البيت التالى، يشتت الجواد قطيع الغزلان التى ترعى فى دائرة، تماماً كما يشتت دائرة عذارى دوار[٧١]، حول الصنم المقدس. إنه ينقض على القطيع فيتفرق فورا كأنه عقد من الخرز على رقبة صبى، لكنه ليس أى صبى، إنه صبى مرفّه له أصول اجتماعية عالية وله أعمام وأخوال معروفون فى القبيلة (معم، ومخول) أى المرء الذى له أعمام وأخوال. وتيمة العجب والمكانة الاجتماعية هنا لا تخطئها العين، فالجواد يرتبط بوضوح بمكانة اجتماعية محددة تضيف إلى مصداقه بوصفه وسيطا.

وفضلا عن هذا، فإن الجواد لا يستثنى بقرة أو ثوراً (ظبياً ذكراً أو أنثى) ويباغتهم دون أن يعرق أو يتعب نفسه (البيت ٦٧). إنه يقتل الحيوانات كى يطعم البشر؛ فهو وسيط بين الحياة والموت. وهذا كل ما يريده الشاعر، لكنه لا يملك الوصول إليه. مع ذلك أصبح الشاعر الآن وقد تحول إلى النقيض. ينتهى الصيد، ويبدو الجواد وكأنه صنم الشاعر. إن عين الشاعر غير قادرة على الإحاطة بجمال الجواد كله (البيت ٦٩). ويقف الجواد «فى عينى الشاعر قائماً غير مرسل» (البيت ٧٠) مسرجاً وملجماً وجاهزاً للاستخدام حين يطغى الهمّ على الشاعر. الآن يوجد توحد بين الشاعر والجواد يذكرنا بالتوحد بين الشاعر والمحبوبة.

ـ ٩ ـ

بين وحدتى المرأة والجواد هناك مشهدان قصيران يقفان فى تعارض دلالى مع الوحدتين اللتين تربطان بينهما؛ هذان هما ـ على التوالى ـ مشهدا الليل والذئب. يتخلص الشاعر من همومه بعد علاقته مع المحبوبة، وسرعان ما يدركه الهم والغم من جديد. ووسط بهجته يصبح مدركا لليل، لأنه يدرك أن المتعة ليست دائمة. إنه يدخل فى فترة جديدة من

الاكتئاب بما يتلاءم مع إيمان الإنسان الجاهلي بتلاحم السعادة والحزن والحياة والموت.

في البيت ٤٤، أول بيت في وحدة الليل، لا يتحدث الشاعر عن ليلة معينة، بل عن ليلة من ليال كثيرة (و ربّ ليل)، وبما هي ليال كثيرة كثرة النساء (و رب بيضة خدر) اللواتي عاش الشاعر معهن لحظات السعادة. تلك هي حياته: حلقة من التعارضات التي يبدو أنها تتكرر وتتكرر. إن التجربة السعيدة التي استمتع بها للتو يقضي عليها وعيه بالوحدة. وعلى خلاف المحبوبة، لا ينتهي الليل بالمسائل إلى حل إيجابي، بل يلعب دوراً سلبياً واقعياً ومرتبطاً بالرؤية الجاهلية أكثر من أية لحظة من لحظات السعادة.

وصورة الماء التي تستخدم في وحدة الجواد للتركيز على فكرتي الوفرة والتجدد، تستخدم هنا (البيت٤٤) بمعنى سلبي؛ فالليل كأمواج البحر كثيف ومظلم[٧٢]، أرخى سدوله على الشاعر وأصابه «بكل أنواع» الهموم ليبتليه. الماء يساوي السعادة والوفرة في وحدة الجواد، أما هنا فالماء يساوي الحزن والوحدة. وهاتان الوظيفتان للماء تعارضات فاعلة في أوقات مختلفة بصورة أو بأخرى. ومع ذلك، فالليل ليس فكرة مجردة، أو شيئاً من اختراع خيال الشاعر، إنه حقيقي ومتجسد، تتأكد واقعيته بالتشخيص التالي (البيت ٤٥). يتصرف الليل وكأنه بعير له حقوان وأعجاز، ويتوجه الشاعر إلى الليل وكأنه يتوجه إلى صاحب. وهذا النوع من الصحبة - على كل حال - غير قادر على الاستمرار في ألم الفراق الذي يعاني منه الشاعر، إنه يستحث الليل حتى يفسح الطريق للفجر (البيت ٤٦)، لكنه يتأكد أن الفجر إذا أتى لن يكون أفضل في صحبته. الليل والنهار اللذان استمتع بهما في صحبة المحبوبة يرتدان إلى ليل ونهار بلا صحبة. ومثل كل شئ آخر في القصيدة، يبعد الزمن وكأن له وظيفة مزدوجة يمكن أن تقود الإنسان إلى السعادة أو إلى الهمّ.

وفضلا عن هذا، فإن الليل يبدو أبدياً؛ إن نجومه مربوطة بالحبال إلى صخور جبل يذبل الراسخة (البيت ٤٧)، والإشارة إلى جبل «يذبل»، على وجه الخصوص لها معنى؛ ذلك أن الجبل في البيت ٧٤ (من وحدة السيل) يرحمه السيل ويبقى على رسوخه. بعبارة أخرى، إن الليل أبدى مثل جبال يذبل، لكن هنا نوعاً مختلفا من الأبدية. في وحدة السيل، تستخدم الصورة على نحو إيجابي لكي تؤكد قيمة الخلود في الجبل[٧٣]. وعلى الجانب الآخر، تؤثر أبدية الليل في الشاعر على نحو سلبي، فتضاعف من همومه، وكأن الثريا نفسها (البيت ٤٨) التي كانت في وحدة المرأة رمزاً للاستمتاع بالحب، مربوطة في مواقعها بحبال مربوطة بصخور راسخات. مرة أخرى ينظر إلى الثريا في دورها السلبي. نقرأ البيت ٤٨، «كأن الثريا علقت في مصامها..»، ولكلمة «مصام» أصول تاريخية مثيرة جداً؛ فهي ترتبط بالفعل «صام» (توقف عن الأكل والشرب). وحين يستخدم الفعل مرتبطا بالماء «صام الماء» فهو يشير إلى غياب حركة الماء، إن الثريا التي كانت ترتبط بالمطر[٧٥] تصور الآن في موقع الصوم. النجوم أنفسها التي كانت في البيت ٢٥ مشجعة للقاء الأحبة، تبدو الآن وكأنها تضخم من هموم الشاعر وتزيد من بعاده.

بيد أن الشاعر لا يترك مكانه، والحق أنه لا يستطيع. إنه يتناول التجربة بوصفها كلا كأنها اختبار عسير؛ فالليل يصيبه بالهم ليبتليه (البيت ٤٤). ومن الضروري بالنسبة إليه أن يجتهد مرة أخرى ويواجه التحدي، من خلال التأكيد على القيمة الإيجابية. ألم يحمل قربة الماء كثيراً كي يروى عطش أصدقائه[٧٦]؟ ومع ذلك فإن هذا الماء الذي يروى العطش وسيط بينه وبين أصدقائه؛ فهو لم يعد مرتبطا بموج البحر أو بالليل أو بالبين.

هنا ينتهي المشهد، لكن علاقته بالبنية الكلية للقصيدة لايمكن فهمها إلا بنقل الصور من المشهد: الليل، والماء، والحجر إلى مقابلها الإيجابي في أجزاء التوسط السابقة واللاحقة. ويعمل مشهد الليل مع مشهد الذئب وكأنه حلقة أخرى في منظومة الحركة الموجبة/ السالبة في القصيدة.

في البيت ٥٠، يتم تصوير الشاعر عابرا للأودية الخالية القاحلة التي تشبه بطن الحمير الوحشية، وليس لها طبيعة متجددة. الذئب وحده هو الذي يعوى هناك مثل مقامر (أو مفلس) مع عائلته وقد فقد كل أمواله. والبيت من الناحية النحوية يشبه البيت الأول من الجزء الخاص بالليل. «وواد

كجوف العير» و«ليل كموج البحر» كلتا العبارتين صيغة نحوية واحدة، وكل منهما يتكون من تشبيه يركز على صور النقص والحزن. الذئب أيضا (الحيوان آكل اللحوم) مثل الليل يشخصه الشاعر. الذئب صياد، وحش البرية، يصور فى حالة حرمان كامل، ويصاحبه الشاعر بالطريقة نفسها التى يصاحب بها الليل، ويوضح هذا أن البيتين ٤٥ و٥١ يبدآن بالصيغة نفسها «فقلت له لما تمطى»، «فقلت له لما عوى»، وتنقلان التشخيص إلى مستوى الحوار المباشر. الذئب والشاعر معاً فى حالة عوز (البيت ٥١)، كل منهما مقامر سيئ الحظ، وكل منهما فاشل فى صيده.

وفى المقابل، يكافأ الجواد بالقيم المضادة تماماً للذئب والشاعر فى حالته العقلية هذه؛ فالجواد يصطاد فى مكان خصب، حيث ترعى قطعان الغزلان، ونجاحه فى الصيد يجعله ملك اللعبة، إنه يؤمن للشاعر ورفاقه كثيرا من اللحوم ينشغل بها الطباخون (البيت ٦٨). والجواد، على خلاف الذئب والشاعر، يمكن الاعتماد عليه وكريم المقصد.

وأخيرا، وبالإضافة إلى كل هذا، تكرر أجزاء الليل والذئب تيمة النقص التى تتخلل وحدة الأطلال.

ـ ١٠ ـ

فى آخر بيت من وحدة الجواد (البيت ٧٠) يقف الجواد ماثلاً فى عينى الشاعر، مستقرا فى رؤيته، فهو كل ما يرى الشاعر ويعى. وفجأة يقع تحول عنيف (البيت٧١) وتتغير صورة الجواد إلى برق يدعو الشاعر ورفاقه إلى رؤيته وهو سعيد. الزمن هو الحاضر التاريخى، وغالب الظن أنها ليست عودة إلى زمن وحدة الأطلال. إن صحبة الشاعر صحبة متخيلة «أصاح» يا أىّ صديق، يا أىّ شخص[٧٧]. والبرق أيضاً من خيال الشاعر، نتاج لفعل التوسط الذى قام به الجواد فى الوحدة السابقة؛ إذ يشار إليه بكلمة «برقاً»؛ أى برقة واحدة محددة رآها الشاعر، أما صاحب الشاعر ـ إذا كان موجوداً أصلاً ـ فلم يرها. إنها تجربة مستعادة حدثت مرة فى الماضى، حين كان الشاعر فى صحبة أصدقاء آخرين (البيت ٧٣). وصورة البرق الذى يخترق السحب الكثيفة تنطوى على وعد بالمطر والخضرة، لكنها هنا ليست إلا حالة من حالات العقل، قوة جديدة تمكن الشاعر من خلق وهم ما، ونقل حالة عقله إلى صاحبه المتخيل. يصبح الشاعر ساحراً، مفعماً بقوة جديدة.

والبرق فى البيت ٧٢ يشبه بمصابيح الراهب التى انغمست فتائلها فى الزيت[٧٨] وارتوت منه. نحن، هنا، إزاء انطباع بأن ضوء المصابيح لن ينطفئ؛ لأن فتائله مروية بكمية كبيرة من الزيت. ويأخذنا البيت ٧٣ بعيداً عن الحاضر التاريخى إلى فترة من الماضى غير محددة، حيث يجلس الشاعر مع رفاقه فى انتظار سقوط المطر[٧٩]. وفكرة البرق التى اتسعت فى البيتين السابقين تصبح حقيقة، لم تعد حالة من حالات العقل، بل حدث مجسد.

وتتضمن أسماء الأماكن: «دريج» و«العذيب» تلميحات واضحة إلى الماء والخصوبة[٨٠]؛ فعلى المستوى البنائى تشكل هذه الأسماء ـ جنباً إلى جنب مع أسماء الأماكن فى وحدة الأطلال ـ تعارضات تؤكد المعانى فى وحداتها الخاصة. وعلى هذا الضوء أيضاً يكتسب جبل يذبل (البيت٧٤) قيمة استعارية مهمة؛ فهذا الجبل ـ وفقاً لبعض النقاد ـ حظى بالتقدير لفترة طويلة نظراً لقحطه، ويشار إليه عادة على أنه «يذبل الجوع»[٨١].

الصورة المهيمنة خلال وحدة السيل(الأبيات (٧١ ـ ٨٢) هى صورة المطر الذى يصور فى قدرته على الهدم وقدرته على البناء؛ فالماء مثلا يهدم، والماء يمنح الحياة؛ الماء وسيط حديد بين الحياة والموت. إن قوته تشبه قوة الجواد الذى توصف سرعته من خلال صورة الماء.[٨٣] والفعل «يسح» (البيت ٧٥) رجع صدى للصفة «مِسَحٍّ» التى استخدمت فى وحدة الجواد لوصف حركة الجواد. بل إن الماء يجبر بوابات الجبل أن تنفتح(البيت ٧٦) تماماً، كما أن الجواد يمزق الغزلان العذارى. لا يرحم الماء شيئاً سوى أبنية الحجر(البيت٧٧) التى يبدو أنها تقاوم قدرته التدميرية. هنا أيضا تتكرر صورة الحجر التى تستخدم فيما يتصل بالجواد، حتى تؤكد قيمة موجبة: استمرارية الحياة رغم التدمير.

ويبدو جبل «ثبير» هو الآخر (البيت ٧٨) غير مصاب، لكنه تغير، فبدا يشبه قائد قبيلة «كبير أناس» يرتدى كساء

ملفوفا، وكأن المطر يؤكد من جديد حضور القبيلة التى تعتمد حياتها على الماء والكلأ. ألا يقدم امرؤ القيس هنا مشهداً مقابلاً لمشهد النقص فى وحدة الأطلال، حيث كان الماء والقبيلة غائبين؟ ألا نستنتج أن حضور الماء مساوٍ لحضور القبيلة، والعكس بالعكس؟

فى البيت ٨٠ تعود «الثقافة» ـ التى كانت غائبة فى وحدة الأطلال ـ فى صورة التاجر اليمنى الذى تمتلئ صناديقه بحمل ثقيل من البضائع أو الثياب الثمينة. ومع ذلك فهذه الملابس، هذه الرموز الثقافية الإيجابية، هى نتيجة لدور الماء الإيجابى. ومما يقوى العلاقة بين الثياب والماء فى البيت ٧٩ تشبيه خيوط النسج المحيطة برأس جبل «المجيمر» بنسج الأنوال.

القبيلة، والثقافة، ثم الموسيقى. إن طيور الوادى الصغيرة «جواء» (البيت ٨١) شربت خمراً مفلفلاً وغردت فى سعادة. لقد أفسح السيل المجال للاحتفال؛ إنه حفل زفاف مفعم بالألوان والموسيقى[٨٤].

والبيت الأخير يقدم الوظيفة المزدوجة للماء فى تعارض واحد. يغرق السيل الوحوش آكلة اللحوم، لكنّ فى موتها وعداً بحياة جديدة. ويقال إن الوحوش الميتة تشبه «أنابيش عنصل» أو جذور البصل البرى. ولـ«العنصل» صلات معينة بالحمل والحياة، على العكس من «الحنظل» فى مشهد الظعن. وقد وضع لانيه Lané قائمة بتعريفات العنصل واستخداماته:

> نبات صحراوى معين، يؤكدون أنه يقوى المرأة الحامل التى تحبه وتأكل منه... إنه شجرة معينة (أو نبات) فى المناطق البارزة والناعمة وينمو فى مواضع الماء والندى... نبات مزهر.. يتغذى عليه النحل ويصنع العسل.. وتأكل الثيران أوراقه وقت الجفاف، حيث تخلط لها مع التبن[٨٥].

يبدو، إذن ، أن الماء يرتبط بالعنصل: النبات الذى يمنح الحياة ويستخدمه البشر والحيوانات ويعطى التجدد. ومن الطبيعى بالنسبة إلى العقل الصحراوى أن يهتم بقيمة كل النباتات والحيوانات واستخداماتها[٨٦]، ولم يكن عرب الجاهلية استثناء من هذه القاعدة. إن التسميات والإشارات المتعددة للحيوانات والنباتات التى يكتظ بها الشعر الجاهلى تشى بالعلاقة الخاصة والوثيقة التى كانت بين الرجل الجاهلى وبيئته البيولوجية والنباتية. ومن ثم، فإن أهم شئ أن نأخذ فى اعتبارنا المعانى والوظائف الأصلية للنباتات والحيوانات، وذلك حتى نتفحص الشعر الجاهلى ونفهمه.

وفى ضوء كل هذا يصبح الجنس فى كلمة «عنصل» أمراً وارداً، ففى كتاب (النبات والشجر) يفرق الأصمعى بعناية بين النباتات الأنثى والنباتات الذكر، ويضع العنصل تحت قائمة النباتات الذكر[٨٧]. ويعطى هذا للنبات قيمة إيحائية أعلى ويقوى من وظيفته فى الإخصاب. إنه نبات ذكر تطلبه المرأة الحبلى. ويمكن إدراك المضامين الجنسية ببعض الجهد. وفضلا عن هذا، وحين نضع «العنصل» فى مقابل «الحنظل» (البيت ٤) النبات الذى يستخدم فى الإجهاض، وحين نرى النباتين، كلاً فى وحدته الخاصة، بوصفهما جزءاً من مجموعة من الصور تشترك فى السمات نفسها (صور النقص فى مشهد الظعن، وصور الخصوبة فى وحدة السيل) التى تكشف عنها البنية الكلية للقصيدة ـ حين نفعل هذا تتضح الصورة.

وبقدر ما ترتبط وحدات معلقة امرئ القيس إحداها بالأخرى ترتبط بمقولات النقص، والتوسط، واتزان النقص. وتعارض واحد على وجه الخصوص: (الصحبة/ فقدان الصحبة) هو الذى يقطع الوحدات المتعددة، ويحدد رؤية الشاعر للحياة ووعيه الاجتماعى. ورغم أنه ليس هناك وحدة من الوحدات لها وظيفة موجبة تماماً أو سالبة تماماً، فإن درجة الإيجابية والسلبية ترتبط بحضور ـ أوغياب ـ الصحبة، وهذه بدورها تصور من خلال حضور ـ أو غياب ـ الماء، والقبيلة، والثقافة، والنجاح مع النساء، والنجاح فى الصيد، والخصوبة. تبدأ القصيدة الجاهلية بالموت يقاومه شكل من أشكال الحياة، وتنتهى بالحياة مدعومة بقوة الموت المتلكئة[٨٨].

الهوامش:

١ـ هذه هي الورقة الأولى من ثلاثة أوراق، تتناول جميعها بنية الشعر الجاهلي ومعناه. تحدد الورقة الأولى المنهج المتبع في تحليل معلقة امرئ القيس، وتعلق على مكوناتها الدلالية الموجودة في الوحدات التيمية المختلفة في القصيدة. وتحاول الورقة الثانية أن تقدم تحليلاً بنيوياً قائماً على التحديدات السابق ذكرها. وتنصب الورقة الثالثة على وصف مورفولوجي للشعر الجاهلي عموماً، ثم توضح السمات الأساسية لرؤية الإنسان في البيئة الجاهلية.

٢ـ نص المعلقة المستخدم في هذه الدراسة هو نسخة ابن الأنباري المعروفة بملاحظاتها الممتازة. ورغم أن النسخ القيمة الأخرى فيها تعديلات دالة في الكلمات، والعبارات، والأبيات، وترتيب الأبيات، فإن هذا لا يستلزم بتحديد أي النسخ قصيدة بذاتها. ولكل نسخة من القصيدة التقليدية مبررات وجودها من حيث قبول النقاد والقراء. وللدراسة المفصلة لنسخ المعلقة انظر : ميشيل زويتلر: **التراث الشفهي للشعر العربي القديم، سماته ومضامينه** (بيركلي ١٩٧٣)، ص ص ٢٥٩ ـ ٣٣١ وناصر الدين الأسد: **مصادر الشعر الجاهلي** (القاهرة ١٩٦٢)، ص ص ٤٨١ ـ ٥٤٢.

٣ـ الإشارة، هنا، إلى التحليل البنيوي لمعلقة لبيد ومعلقة امرئ للقيس. الأولى بعنوان «نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي»، **الصحيفة الدولية للدراسات الشرق أوسطية** (١٩٧٥). وقد أمدتني هذه الداسة بافتراضات نظرية عدلتها وأفدت منها، كما برهنت هذه الدراسة على تطبيقات منهج أبي ديب في الشعر الجاهلي بعامة. والدراسة الثانية بعنوان «نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي : الرؤية الشبقية»، **أدبيات**، ١، (١٩٧٦). وقد ظهرت هذه الدراسة بعد أن انتهيت من دراستي عن معلقة امرئ القيس؛ ومن ثم لم أفد منها. أما مبرر محاولة نشر تحليل آخر للمعلقة، هنا، فهو نابع من إيماني بأن كل قراءة جديدة للقصيدة ستساهم في تعريفنا بالشعر الجاهلي، وأن قراءة جديدة باستراتيجيات جديدة يمكن أن تطرح أسئلة نقدية جديدة وتجيب عنها.

٤ ـ تعني كلمة «شفاهي» هنا مجرد أن النص يلقى على جمهور، وأنه دوّن بعد وقت من إلقائه، ولا تعني أن التأليف والإلقاء كانا متزامنين،كما تفترض نظرية باري لورد في التأليف الشفاهي.

٥ ـ تشير كلمة «نقص» إلى أي عامل سلبي في حياة عرب الجاهلية، مثل فراق الأحبة، وغياب قوى الحياة (الماء ـ الحياة النباتية ـ الحياة الحيوانية.. إلخ) والعلاقات الدالة. وتشير كلمة «توسط» إلى محاولة الإنسان الجاهلي جعل تأثير النقص محايداً، من خلال تأكيد الأفعال المتجهة نحو قيمة مثل المغامرة البطولية. ويمثل «اتزان النقص» غرض التوسط ونهايته؛ أي إقامة تلك العوامل التي تجعل الحياة ممكنة (الخصوبة، الكرم، السعادة، الوحدة القبلية..إلخ).

٦ ـ تزفيتان تودوروف: «كيف تقرأ»، ضمن **شعرية النثر**، ترجمة ريتشارد هوارد (إيثاكا ونيويورك ١٩٧٧)، ص ص ٢٣٤ـ ٢٤٦.

٧ ـ نفسه، ص ص ٢٣٥ ـ ٢٣٦.

٨ ـ انظر كتابه **S/Z**، باريس ١٩٧٠.

٩ ـ تستخدم «القراءة» هنا بالمعنى التودوروفي: نظام يوجهه التحليل الأدبي، انظر: تودوروف: **المرجع السابق**، ص ٢٣٧.

١٠ ـ «Egg» ترجمة حرفية للكلمة العربية «بيضة» التي تشبّه بها المرأة في البيتين ٢٣، ٤٣. واستعارة المرأة/ البيضة أساسية في فهم هذه الأبيات فهماً ملائماً؛ نظراً لعلاقة البيضة ـ ومن ثم المرأة ـ بالصفاء، والبياض، والخصوبة. راجع ابن الأنباري **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة ١٩٦٣، ص ٤٨.

١٢ ـ «الكنهبل» أشجار طويلة معروفة بخشبها الصلب. انظر: ابن الأنباري، ص ١٠١.

١٣ ـ القصائد المختارة وضعت ريناتي جاكوبي قائمة بها في دراستها «**دراسات في شعرية القصيدة العربية**» (ويسبادن ١٩٧١)، ص ص ١٢ ـ ١٣، حيث تحدد العدد الدقيق للأبيات في ثلاث وحدات تيمية أساسية (النسيب ـ ركوب الجمل ـ الجزء الأخير)، وذلك في كل قصيدة من القصائد الإحدى والخمسين. ويعد وصف الأطلال والظعن في دراستي وحدة تيمية كاملة، بغض النظر عن النسيب.

١٤ ـ القائم بالغرض يمكن أن يكون الشخص الممدوح أو المهجو، وقد يكون الغرض هو مغامرات الشاعر البطولية، ومفاخر قبيلته، والعكس بالنسبة إلى القبيلة المعادية ويلاحظ أيضاً أن «ربَّ» قد تعني «إنني أذكر..» لكن هذا المعنى تطور أخير للكلمة، انظر و. رايت «**قواعد اللغة العربية**» (كامبردج ١٩٧١)، الجزء الثاني ص ص ٢١٧ ـ ٢١٨، خاصة ص ١٨ حيث يقرر أن «رب» لم تكن تستخدم أبداً حين يكون الحديث عن شخص واحد، شئ واحد، أو حقيقة واحدة.

١٥ ـ رايت: ٢٨٤/١ ـ ٢٩٤، ٢٤/٢ ـ ٣٠٩ ـ ٣١١.

١٦ ـ رايت: ٣٢٤/٢.

١٧ ـ انظر: الحسن ابن قاسم المرادي : **الجنى الداني في الحروف والمعاني**، تحقيق : فخر الدين قبادي ومحمود نديم فادي، (١٩٧٣)، ص ص ٢٣٥ ـ ٢٣٧. ووفقاً لما يقوله المرادي، فإن وظيفة «بل» هي نفي المعنى السابق والتخلي عنه (الإبطال والترك)، وهي أداة افتتاحية وربما كان لها نفس وظيفة «ربّ». وانظر كذلك ابن منظور: **لسان العرب** (بيروت ١٩٥٥ ـ ١٩٥٦) ١٣/ ٧٤.

١٨ ـ في **الجنى الداني** ص ص ٣٨١ ـ ٣٨٣ يحدد المرادي ثلاثة استخدامات لـ «ألا»: ١ ـ تقديم الكلام ولفت انتباه المتلقي. ٢ ـ اقتراح شئ حين يتبعها فعل. ٣ ـ التأكيد. ويزعم بعض النحويين أن «ألا» أداة مركبة من إضافة «أ» و «لا» النافية.

١٩ ـ المرادي، ص ٢٣٦.

٢٠ ـ انظر مناقشة وحدة الليل والذئب (الفقرة ٩) الفرضية التقليدية القائلة بأن الجزء الخاص بالنسيب فى معلقة امرئ القيس يتضمن وحدة المغامرات النسائية، مما يجعل من الصعب وضع فارق دقيق بين علاقة الشاعر «بالمغامرات النسائية» من ناحية، وعلاقته بالمرأة من ناحية أخرى. وتناول النسوة جميعاً، وكأنهن شئ واحد سيعمق التعارض المقصود بين نجاح الشاعر مع «البيضة» وتجربته السلبية مع النساء الأخريات، والوظيفة التوسطية للبيضة ستتأثر بهذا (انظر فيما يلى مناقشة «البيضة» وتقسيم المعلقة).

تضع جاكوبى ـ دون الآخرين ـ وصف الليل ضمن النسيب دون أن تعى الأهمية البنائية لهذه الأدوات، وهذا ما يصعب تبريره. والحق أن بعض القدماء ذهبوا إلى ما هو أبعد، فأشاروا إلى أن وصف الذئب لاينتمى إلى القصيدة، أو إلى أنه كان فى الأصل جزءا ضائعاً ألفه الشنفرى أو واحد من الشعراء الصعاليك (راجع ابن الأنبارى، ص ٨٢). ومرة أخرى، فإن مثل هذا الافتراض سيدمر مبدأ تناول الوحدات الموجبة والسالبة، وهو الشئ الجوهرى بالنسبة إلى الرؤية الجاهلية للتغير والحركة، كما سنرى. ولتعريف «أزواج» العلاقات راجع ليفى شتراوس: الأنثروبولوجيا البنائية، ترجمة: كلير جاكوبسون وبروك شوف (نيويورك ١٩٨٣)، ص ص ٢٠٦ ـ ٢١٢.

٢١ ـ راجع مجمل مناقشة النحويين لكلمة «قفا» عند «زويتلر» ص ٣٢٣، حيث يشير إلى أن استخدام المثنى استخدام تقليدى تماماً على المستوى التيمى، وربما على المستوى اللغوى.

٢٢ ـ انظر الفقرة رقم (٦).

٢٣ ـ تستخدم «قد» قبل الفعل بوصفها أداة نحوية انتقالية. و«قد» تستخدم ـ مثل «إن» ـ للفت انتباه السامع القارئ لمسألة حية.

٢٤ ـ من اللافت أن يشير «ليال» إلى إحساسه إزاء تقسيم الأغراض، من خلال وضعه علامات (*) للتمييز بين الأجزاء المتعددة فى كل قصائد المفضليات. ولقد وجدت بعد كل علامة الأدوات النحوية والبلاغية والدلالية نفسها. راجع المفضل الضبى: المفضليات، تحقيق: ليال، جزءان (أكسفورد ١٩٨١ ـ ١٩٢١) الجزء الثانى.

٢٥ ـ فى التحليل، ينظر إلى وصف الاطلال والظعن (الأبيات ١ ـ ٦) على أنهما وحدة واحدة. وذلك لاعتماد أحدهما على الآخر فى عقل الشاعر، فالثانى سبب للأول، ومن ثم فإن كلمتى «وحدة» و «مشهد» ستستخدمان لوصف تيمات متعددة فى المعلقة، بدلاً من «أقسام» و «أقسام فرعية» المستخدمين من قبل لدراسة مكونات بعض القصائد الجاهلية، وليس كلها.

٢٦ ـ مشهدا الليل والذئب كلاهما يرمزان إلى إحساس الشاعر بالنقص، فهما يقومان بدور مزدوج، ومن ثم يعتبران وحدة واحدة.

٢٧ ـ فى دراسته معلقة لبيد، يلاحظ أبو ديب أن هناك «ندرة نسبية فى الموجودات الموجبة تماماً والسالبة تماماً»، ص ١٧١، ومعنى هذا أن القصيدتين تحسبان فى صف الرؤية الجاهلية عموماً للحياة، التى تؤمن بنسبية كل القيم.

٢٨ ـ فى وحدة الأطلال عند لبيد هناك نقص عام فى الانخراط العاطفى. راجع أبو ديب: «تحليل رقم (١)»، ص ص ١٥٩ ـ ١٦٢.

٢٩ ـ إ. و. لانيه: معجم عربى/ إنجليزى، نيويورك ١٩٥٥ ـ ١٩٥٦.

٣٠ ـ لانيه: ٢/١ ـ ١٦، ٢/ ٤٦٧.

٣١ ـ لانيه: ٢/ ١٣٨١.

٣٢ ـ لويس معلوف: المنجد فى اللغة، (بيروت ١٩٦٦) ١/ ٧٤١.

٣٣ ـ لانيه: ٦٤٩/٣.

٣٤ ـ أبو ديب : «تحليل رقم (١)»، ص ١٦٨.

٣٥ ـ لمعرفة معنى «مقراة» و «قيعان» انظر: ابن الأنبارى، ص ص ٢٠ ـ ٢٣.

٣٦ ـ لانيه: ٢/ ١٤٢٥.

٣٧ ـ لانيه: ٣/ ٦٨٦.

٣٨ ـ لانيه: ٣/ ٦٥٧.

٣٩ ـ نفسه.

٤٠ ـ لمناقشة هذه المسائل النحوية راجع ابن الأنبارى ، ص ص ١٩ ـ ٢٠، و«بين» مضمّنة قبل «فتوضح، فالمقراة».

٤١ ـ ابن الأنبارى: ص ٢٤.

٤٢ ـ يصف الشاعر هؤلاء النسوة بأنهن «عذارى»، ولكن كى تتجنب الإيحاء الدينى الذى تتضمنه الكلمة Virgin فى الإنجليزية استخدمنا «Maiden» بدلا منها.

٤٣ ـ لابد هنا من الإشارة إلى ندوة البروفيسور جيمس مونرو فى بيركلى خلال العام ٧٤/ ١٩٧٥. ومن الواضح فى هذه الندوة أن الأستاذ وتلاميذه جميعاً ساهموا بأفكارهم فى المناقشة. وخلال دراستنا معلقة امرئ القيس خصوصاً ساعدتنا تعليقات البروفيسور مونرو وتأويلاته على التركيز.

٤٤ ـ واضح أن تشبيه الغزلان بالعذارى هنا ينطوى على طقس دينى، فصفة «العذراء»، ملائمة تماماً هنا.

٤٥ ـ هناك خلاف بين النقاد حول معنى «عنيزة». يقول البعض إنه اسم امرأة، ويعتقد البعض أنه اسم لفاطمة (البيت ١٩)، وذهب البعض إلى أبعد من ذلك فقال: إنه اسم مكان. راجع ابن الأنبارى ص ٣٨، ويعتقد الزوزنى أن «عنيزة» فى الحقيقة هى ابنة عم امرئ القيس، ويقول أيضا إن نقاداً آخرين يزعمون أن اسمها فاطمة وأن عنيزة هو لقبها، راجع عبدالله الزوزنى، شرح المعلقات السبع (بيروت ١٩٥٠) ص ١١. وليس هناك واحد من هذه التفسيرات حتمى، وفى غياب المادة الوثائقية فإن الأكثر احتمالاً أن يكون «عنيزة» اسماً لواحدة من حبيبات الشاعر.

٤٦ ـ لفهم معنى «جناكِ المعلل» انظر ابن الأنبارى، ص ٣٨، والزوزنى ص٣١.

٤٧ ـ انظر: لانيه، ٣/ ٣٠٦٢.

٤٨ ـ انظر: ابن الأنباري ص ٤٦. وحول ارتباط الشباب بالقلب انظر الزوزني ص ١٥ والباقلاني: **وليمة في النقد الأدبي والنظرية الأدبية العربية في القرن العاشر**، تحقيق وترجمة جوستاف فون جرونباوم (شيكاغو ١٩٥٠)، ص ٧٠.

٤٩ ـ رغم أنه لم يشر إلى أن التاجر اليمني يحمل حمولة ثقيلة من الثياب، فقد تابعت هنا تأويل ابن الأنباري، ص ١٠٩، الذي يرى أن التاجر اليمني كان يوزع ثياباً من ألوان مختلفة.

٥٠ ـ راجع لانيه ٣/ ٢٠٥١، وتعريف لانيه مستقى من أربعة مصادر أساسية، مجد الدين الفيروز أبادي «القاموس المحيط» ٤ أجزاء(القاهرة ١٩٥٢)، وأبي منصور الأزهري صاحب «التهذيب»، «عباب» الساجاني، «صحاح» الجوهري.

٥١ ـ انظر مناقشة الوظيفة المتوسطية للجواد فيما يلي (الفقرة ٧).

٤٢ ـ انظر فيما يلي (الفقرة ٦) الدراسة الدلالية لوحدة «البيضة». وانظر الأبيات ٢٣ ـ ٣٠ ـ ٣٢ ـ ٤٠ لملاحظة بعض الإشارات التي تربط بين «البيضة» والعذرية، والنضج، وعدم النضج، والأمومة، والرقة الجنسية.

٥٣ ـ يرى الباقلاني خاصة أن صورة «بيضة الخدر» ليست أصيلة لدى امرئ القيس. انظر الباقلاني ص ٧٢، حيث يؤكد أن امرأ القيس ليس أول من استخدم الصورة، بل إنها تكررت لدى العرب. وفي تحليلي المحدود للمعلقة لم أستطع أن أحدد مواضع تكرار الصورة.

٥٤ ـ انظر على سبيل المثال ابن الكلبي: كتاب **أنساب الخيل**، تحقيق أحمد زكي باشا (القاهرة ١٩٤٦)، خاصة صفحات ٥ ـ ١٥، حيث يتحدث المؤلف عن أهمية الجياد في المجتمع الجاهلي ومجتمع صدر الإسلام يقول: «وقد اعتاد العرب أن يفضلوا خيولهم على أهليهم وأولادهم»، ص٦.

٥٥ ـ انظر لانيه ٣/ ٣٣٥. وفي مناقشته «للثريا» ص ص ٧٤ ـ ٧٦ يستشهد الباقلاني بعدد كبير من الأبيات لشعراء عرب يشار فيها إلى الثريا. وما فشل الباقلاني في فهمه هو ارتباط الثريا دائماً بالمتعة والخصوبة والنساء والشراب، ومن ثم فقد ضاعت منه القيمة الدلالية لوظيفة الثريا. ويرى الباقلاني أن كلمة «تعرضت» خالية من المعنى ولا أهمية لها، وانتقد الشاعر بسبب التباس النحو عليه، كما في استخدامه الجمع بدلاً من المفرد وهو المناسب «قطعة من أثناء الوشاح»، ولا تأتيه الكلمات في مكانها.

٥٦ ـ لانيه، ٣/ ٣٣٥.

٥٧ ـ ابن الأنباري، ص ٥٩.

٥٨ ـ البيت ٣٥ وحده هو الذي يبدو بلا استطرادات، لكنه مع ذلك استطراد للبيت ٣٤ ولا يقدم جزءاً آخر من الفكرة.

٥٩ ـ راجع لانيه، ٣/ ٢٠٨٥.

٦٠ ـ في وصف «البيضة» تشابه لافت مع كثير من الآلهة الفارسية التي لها معابد بالقرب من الفرات، ومن المحتمل أن تكون مألوفة لعرب الجاهلية. ويبدو أن إلهتين على وجه الخصوص، هما «أناهيتا» و «دايينا»، تشتركان في سمات جسدية كثيرة مع «البيضة». حول هذا الموضوع، عموماً، راجع: لويس هـ. جراي: **أسس الدين الإيراني** (بومباي ١٩٣٠) و أ. و. ف. جاكسون: **دراسات زرادشتية**، (نيويورك ١٩٢٨).

٦١ ـ الإشارة المختصرة إلى المسك (البيت ٧) وللفواكه (البيت١٤) لا تصف امرأة معينة، بقدر ما تصف ذاكرة الشاعر وهي تسعد بأولئك النسوة.

٦٢ ـ راجع ابن الأنباري، ص ٨٢.

٦٣ ـ على سبيل المثال الأبيات ٣٢ ، ٣٣، ٣٤، ٣٨ من جزء «البيضة»، ويمكن تفكيك الوحدتين كما يلي:

الجواد	٥٣ ـ وصف	٥٤ ـ وصف	٥٥ ـ وصف
	٥٦ ـ استطراد	٥٧ ـ وصف	٥٨ ـ استطراد
	٥٩ ـ وصف		
البيضة	٣٢ ـ وصف	٣٣ ـ وصف	٣٤ ـ وصف
	٣٥ ـ استطراد	٣٦ ـ وصف	

٦٤ ـ راجع لانيه ١/ ١٣١٣، خاصة المثال «سحّت السماءُ مطرها».

٦٥ ـ على سبيل المثال «درّت السماء بالمطر»، في لانيه ٣/ ٨٦٢.

٦٦ ـ لانيه، ٣/ ١٧٩٩.

٦٧ ـ ربما كان ضرورياً أن نعدل هذه الجملة ونضيف الذهب والأحجار الكريمة كأشياء شبيهة تتحدى الدمار. ومن هذه الزاوية، فإن تشبيه البيضة بالذهب (البيت ٣١) يعطي للمرأة وظيفة توسطية أخرى بين الزوال والخلود. انظر ابن الأنباري ص ٥٩، حيث يربط بين السجنجل والذهب، وحول معنى «الحجر» انظر علي أحمد سعيد، **مقدمة للشعر العربي** (بيروت ١٩٧١)، ص ٢٥.

٦٨ ـ في البيت (٦٢) يشبه ظهر الجواد بالحجر الذي يستخدم كمداك للعرس أو بالحجر الذي يستخدم في طحن الحنظل. ويستخدم حرف العطف (أو) فيما أعتقد ليساوي في الوظيفة بين حجر العروس وحجر الطحن، ويصبح الحنظل، ذلك النبات المستخدم في الإجهاض كما في مشهد الظعن، واضح الارتباط بوظيفة منح الحياة للعروس. وبالإضافة إلى دوره في الإجهاض ،كما في مشهدي الأطلال والظعن، فإن للحنظل وظائف أخرى كثيرة (راجع لانيه ٣/ ٦٥٧). ويبدو أن لهذا النبات وظائف متعارضة يعرفها الشاعر جيدا ويستدعيها معتمداً على السياق الذي يشار فيه إلى النبات.

٦٩ ـ حول صيغة الوصف من خلال العبارة الافتتاحية «له»، انظر: جوستاف فون جرونباوم.

٧٠ ـ من المهم أن نلاحظ أن «نعاج» (البيت ٦) لا تعني «خراف»، بل معناها «غزلان»، راجع ابن الأنباري، ص ٩٣.

٧١ ـ راجع ابن الأنبارى ص ٩٣، حيث يستشهد بتعريف أبى عبيدة لـ «دوار»: فهى حجر أو حجارة يرتبها الناس إلى جوار بعضها، ويدورون حولها لأسابيع، والمضمون الطقسى هنا واضح.

٧٢ ـ راجع ابن الأنبارى، ص ص ٧٤ ـ ٧٥.

٧٣ ـ تشبيه الجواد بالحجر يؤدى إلى النتيجة الإيجابية/ القيمة الأبدية نفسها للجواد بين حزن الشاعر وفرحه، رضاه وغضبه.

٧٤ ـ راجع لانيه، ١/ ١٧٥٠.

٧٥ ـ لانيه، ٣/ ٣٣٥.

٧٦ ـ ابن الأنبارى، ص ٨٠.

٧٧ ـ مثل هذه العبارات شائعة فى الشعر العربى، وربما كانت قيمتها لا تتجاوز الاستخدام البلاغى.

٧٨ ـ حول معنى هذا البيت راجع ابن الأنبارى، ص ١٠٠.

٧٩ ـ راجع شرح الأصمعى لهذا البيت فى ابـــن الأنبـــارى ، ص ١٠٢.

٨٠ ـ «درّج» تضعيف للفعل «درَج» الذى يعنى تلطخ بالدم، و«تدرّج» فعل مطاوع يستخدم للإشارة إلى ازدهار النبات، والفعل «عذب» الذى تشتق منه كلمة «عذّب» يعنى أصبح حلواً ويستخدم عادة مع الإشارة إلى الماء فيقال «ماء عذب»؛ أى ماء حلو، انظر لانيه ٢ ـ ٣/ ١٧٨٣ ، ١ ـ ٢/ ١٧٨٤، ٢ ـ ٣/ ١٩٨١، ١ ـ ٣/ ١٩٨٢، ١/ ١٩٨٣.

٨١ ـ انظر بدوى طبانة ، **معلقات العرب**، (القاهر ١٩٦٧)، ص ٢٠٦.

٨٢ ـ فى هذه الوحدة تستخدم كلمة «كأن» بوصفها عنصراً افتتاحياً للصيغة النحوية، فى الأبيات ٧٨ ـ ٧٩ ـ ٨١ ـ ٨٢، حيث يشار إلى القوة الإيجابية للماء، وحول استخدام «كأن» انظر: فون جرونباوم.

٨٣ ـ راجع الفقرة (٨) فيما سبق.

٨٤ ـ فكرة حفل الزفاف أوحى إلىّ بها كمال أبو ديب فى ١٩٧٥ ـ ١٩٧٨ قبل أن تظهر دراسته الثانية مطبوعة.

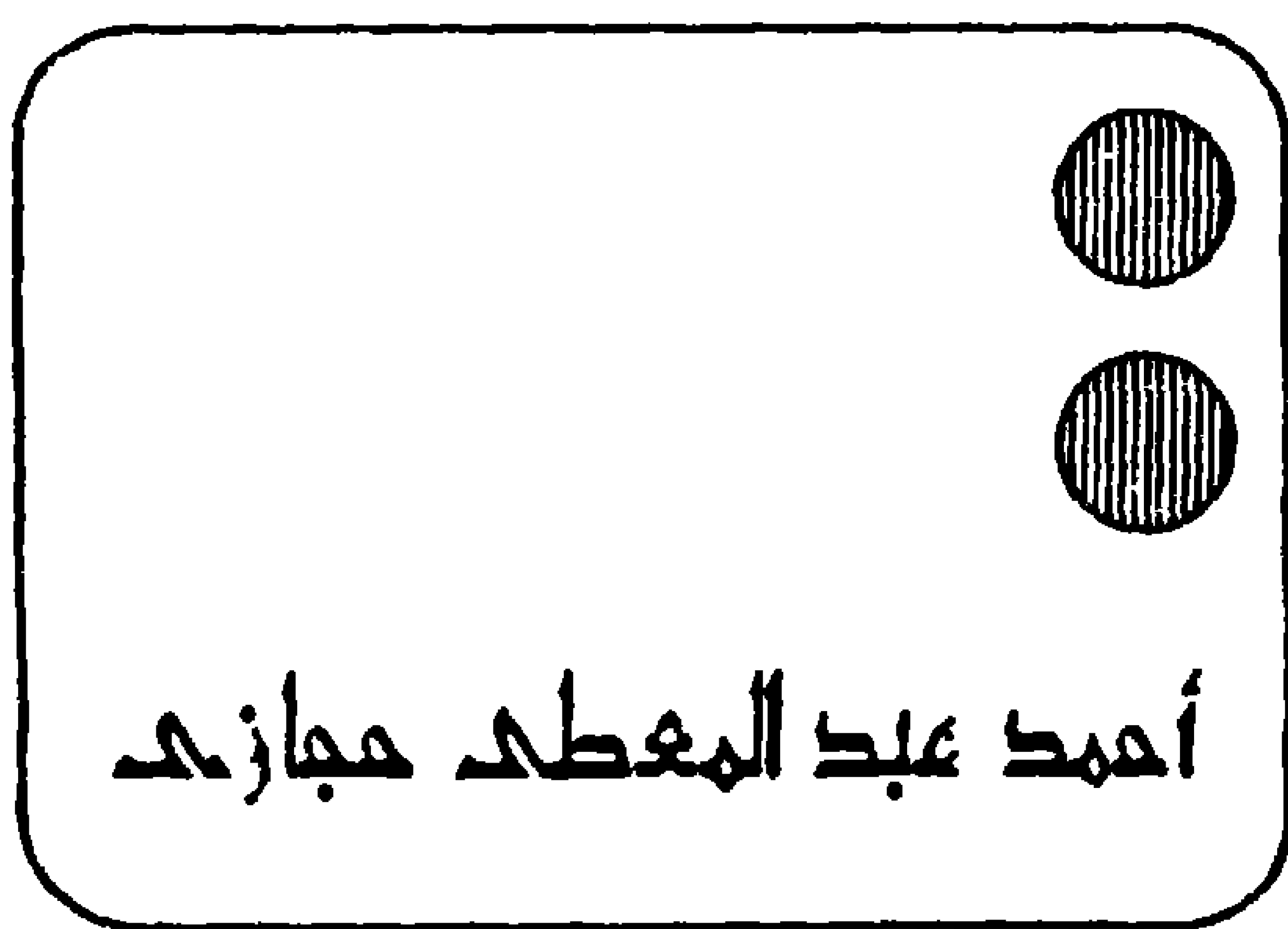
٨٥ ـ لانيه: ٣/ ٢٠٨٥.

٨٦ ـ راجع ليفى شتراوس: **العقل البرى**، (شيكاغو ١٩٦٦).

٨٧ ـ أ. د. أوجست هيفنر (بيروت ١٩٠٨) ، ص ٢١.

٨٨ ـ أبو ديب: «تحليل رقم (١)»، ص ص ١٨٣ ـ ١٨٤.







ملف خاص

بمناسبة حصوله على جائزة الشعر الإفريقى

قصيدة المشروع القومى

جابر عصفور

١- مفتتح

وجدت مرحلة المد القومى فى قصيدة حجازى تجسيدها الدال ومنجزها الإبداعى المتولّد عن بنيتها الخاصة، كما وجدت قصيدة حجازى فى المشروع القومى لهذه المرحلة الأصل التكوينى الذى أنطقها صوته وأكسبها ملامحه. وبقدر ما كانت تلك المرحلة تصاعدا واعدا من المطلقات العظمى والأمانى الكبرى، فى عصر بدا فيه كل حلم قومى قريب المنال، كانت هذه القصيدة قصيدة اليقين الذى لا يتزعزع فى المبادئ القومية، والثقة التى لايخامرها شك فى الزعيم المنقذ الذى عكست حضوره فى صميم بنيتها، واتحدّت برسالته التى غدت رسالتها، وأخبرت القاصى والدانى أنه جاء ليتحد الكل فيه، يبعث مجد سلاطين الأمة الغابرين، ويقيم على الأرض فردوس الحلم القومى. وكانت إشارة القصيدة إلى هذا الفردوس تستنهض الشعب العربى فى كل مكان، وتضرب على أوتار أمانيه القومية، وتحفر أسطرها فى ذاكرة الطليعة التى أنشدتها من المحيط إلى الخليج. وما كانت تكتفى باستعادة ذكرى الفراديس العربية التى سبق أن وُجِدَتْ فى التاريخ، بل كانت تختصر الطريق من القدس إلى القادسية، وتسقط الماضى الزاهر على المستقبل الواعد، كما لو كان الزمن الآتى متضمنا فى الزمن المنصرم أو مجلى من مجاليه. وذلك هو معنى أسطورة البعث التى انطوت عليها المرحلة، والتى اتخذ منها تيار سياسى عريض، انتسب إليه حجازى فترة من الفترات، اسمه وشعارات أهدافه.

والمسافة جدّ قريبة بين هذا المعنى وفكرة العود الأبدى التى أورثها وعى القرية للقصيدة، حيث دورة الطبيعة التى تكرر نفسها عبر الفصول، وحركة الكائنات التى تستجيب لدورة الطبيعة فى ارتباط وثيق بالجذور، والحنين إلى الأب، والاستعادة المتكررة للأم الملازمة للأرض ـ الأم الكبرى. والبعد الدينى فى هذا المعنى هو الوجه الآخر من البعد القومى، يرتبط كلاهما بقرينه الارتباط المتبادل بين السبب

والنتيجة، كأن هذا أصل ذاك فى تبرير الاتّباع لإمام دينى فى القرية أو المدينة الصغيرة، وذاك أصل هذا فى المضى وراء زعيم سياسى فى المدينة الكبيرة، وهذا وذاك وجهان من أوجه الأب البطريركى الذى يستحضره الابن على سبيل الاستعادة والحماية، ويستحضره الشاعر على سبيل التأسيس الإبداعى لهوية القصيدة.

ولم تكن مصادفة أن يبدأ حجازى سفره المتحول فى الوعى، بعد أن حفظ القرآن الكريم، من جماعة الإخوان المسلمين التى لم يفارقها إلا إلى حزب البعث، ولم يترك حزب البعث إلا إلى الناصرية التى تحطمت على صخرة العام السابع والستين، وأخذت فى الانداياح بعد رحيل القائد، الزعيم، الأب، فى العام السبعين، تاركة مراثيها التى توجتها مرثية العمر الجميل. والعلاقة بين جماعة الإخوان المسلمين وحزب البعث والناصرية ليست علاقة بين دوائر متباعدة كل التباعد، فما يصل بين الثلاثة على مستوى البنى العميقة أقوى مما يفصل بينها على مستوى ظواهر السطح. ولذلك كان الانتقال بينها ممكنا، دون انقطاعات معرفية أو تراجيديات فكرية حادة، فمن اليسير أن يستبدل الوعى بالصورة البطريركية للأب الريفى الصورة المقاربة للإمام الدينى فى معتقد الإخوان المسلمين، فالثانى هو الأول فى علاقات التراتب، وبديله فى الدوائر المتناظرة للأصولية نفسها التى يسهل أن تستبدل بحضور الزعيم البعثى حضور عبدالناصر الذى غدا البطل الأخير للمشروع القومى فى ذروة صعوده. ولولا ذلك ما اكتسب الأب الريفى صفات البطريرك الأسطورى فى القصائد الباكرة لحجازى (وبخاصة القصيدة المكتوبة عام ١٩٥٧ بعنوان رسالة إلى مدينة مجهولة) وما اكتسب عبدالناصر الزعيم السياسى (فى ثلاث قصائد عنه، مكتوبة ما بين ١٩٦٥،٦٢،٥٦) الصفات المباركة للأب نفسه:

هذا الذى سعى إليه ألف سيف وانكسر.
هذا الذى تمسحه الأيدى وتجلوه العيون.
هذا الذى مشى على أيدى المنون.
وعاد باسما كما يعود زارع تنسم المطر.

أعنى الصفات التى ظلّت تتردد إلى آخر القصائد الباريسية (مثل منتصف الوقت المكتوبة عام ١٩٨٩) مؤكدة الحضور الأبوى متعدد الأسماء والصفات للرمز الذى ظل واهب الميراث والهوية، منبع الأمان والكرامة، قائد المسير والانتصار.

٢- ملامح القصيدة

المؤكد أن تحولات حجازى ما بين الدوائر الثلاث هى نوع من سفر الذات، ضمن رحلة الوعى فى البحث عن هوية، من القرية إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة. ولكن هذه التحولات ظلت منطوية على عناصر ثبات لا تفارقها، فقد كانت هناك، دائما، مركزية المعتقد الذى يدور حول علة أولى هى علة العلل التى تتولد عنها كل المعلولات. وكان هناك، دائما، اتباع الأطراف للمركز الذى يقوم على الحضور البطريركى، ويؤدى دور الإطار المرجعى الذى تتحدد به سلامة المعتقد. وكان هناك، دائما، الإيمان بالعود الأبدى الذى يستدير به الزمن المستقبل فيغدو استعادة للزمن الماضى، فى حركة الدائرة التى تدور بالبشر حول محور المركز الثابت، متقلبة ما بين نقيضين. هذا المحور، بدوره، يسقط الدلالة الدائرية على شاغله الذى تجسّد فيه مبدأ البعث الذى تسترجع به الطبيعة ربيعها، والجماعة خلاصها، والأمة حضورها، وذلك بالمعنى الذى تأسس به رمز المنقذ، المخلّص، الدليل، الهادى، الزعيم، القائد الذى يقود الجماعة من الضلالة إلى الهدى، وينتقل بالأمة من السقوط إلى النهضة، بعد أن يقول له الجميع:

... اصنع كما تشتهى،
وأعد للمدينة لؤلؤة العدل،
لؤلؤة المستحيل الفريدة.

وكان حضور هذا الرمز، تحديدا، فى قصيدة حجازى، يعنى حضور الأمان فى عالم المدينة. وكانت علاقة الشاعر بالنموذج الذى يجسده الرمز علاقة الابن بالأب الذى يستعيد الابن صفاته من منظور الزمن الذى يستدير عودا على بدء، وعلاقة المشبه بالمشبه به من منظور المماثلة التى تدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، وعلاقة النظير بنظيره من حيث التكافؤ فى الموقع والبنية، ذلك لأن قصيدة المشروع القومى أعادت إنتاج مركزيته، عندما استعادت بنيته، فأنزلت شاعرها منزلة المركز الذى استحضر نظيره خارج القصيدة.

ولذلك انبنت هذه القصيدة على ضمير المتكلم الذى ظل مفردا ينطق صيغة الجمع، وصوتا ينطوى على يقين الرؤى الكبرى، وخطابا وثوقيا فى نوع المعرفة التى ينقلها، تستدير حوله القصيدة فى تنقلها من مركز إلى مركز، أو فى استبدالها بالمركز الخارجى المركز الداخلى، وذلك من منطق المشابهة التى تقرن حضور الزعيم بحضور البعث فى العالم، وحضور الشاعر بحضور البعث فى الكلمات، فالأول هو الذى يأتى ليتحد الكل فيه، ويبعث الحياة فى الأمة، والثانى هو الذى ينطق ما تتحد به عناصر القصيدة، ويبعث الحياة فى اللغة التى لم تعد تهزنا، الكلمات التى تموت تحت الأغطية، كأنها طين ضرير ليس فى جنبيه روح، الكلمات التى تنتظر الشاعر الذى ينفخ فيها من روحه ويمضى بها من شفة إلى شفة، فتولد من جديد، كالأمة التى تولد على يدى القائد، الأب، الإمام، المخلص، المنقذ الذى دامت هجرته ألفا وثلاثمائة عام، كأنه الوجه الآخر للشاعر الذى ظل يضرب قيثارته باحثا عن قرارة صوت قديم.

وتجمع الدلالة التى تترجع بها قرارة الصوت القديم بين الاثنين فى معنى الهوية التى هى عود على بدء، ومعنى البعث الذى هو ولادة مجددة، تترجع بها العلة الأولى، مكتسبة فى كل مرة حضورا واعدا، هو حضور أيام العرب الخضراء التى يشترك الاثنان فى الإرهاص بها، والبحث عنها، وإيجادها، وتأكيد حضورها فى الفعل الرمزى المتحد الذى وصفته القصيدة بقولها:

أنبش صمت المقبرة،
عن فرس أو عاصفة.
أنبش سطح الزمن الباقى
على صوت انفجار الناصرة.

هكذا كان نموذج الشاعر الذى انطوت عليه قصيدة حجازى يستعيد مركزية المشروع القومى الذى أنتجها، مؤكدا مركزية العلة فى تراتب البنية، مجسدا محورية الزعيم، القائد، المنقذ، المخلص، الأب الذى يسقط حضوره على الابن فإذا هو إياه. يجمع بين الاثنين، بالإضافة إلى ماسبق، أفعل التفضيل الذى يستعيد، صرفيا، بطريركية البنية، وتشبيه الفارس الذى يجمع، دلاليا، بين القائد والشاعر، حين كان حصان الأول أحلامنا، وسيفه أحزاننا، بينما كان الثانى أصغر فرسان الكلمة الذى لا يكبو فرسه، وهو يلج السحابة، يدلاعب بالسيف، لا يرتجف أمام الفرسان، محاكيا الوجه الآخر من القائد ـ الأب الذى ظل فى أفئدتنا:

أصفى ما يكون،
ألصق ما يكون بالأرض وأبواب البيوت والشجر،
أكثرنا حزنا، أشدنا تفاؤلا، أبرنا بنا،
أحنّ من صافى الندى على الثمر.

وبقدر ما كان هذا النموذج يمثّل المركز الثابت لقصيدة المشروع القومى، مؤكدا علاقاتها البنيوية على مستوى الدلالة والتراكيب والإيقاع، كان كل شئ فى هذه القصيدة يبدأ من هذا النموذج ويعود إليه بوصفه عنصر التكوين المحورى. وكما فرض النموذج يقينه الملازم على القصيدة، وأكسبها نبرته الوثوقية فى المعرفة، أكّدت القصيدة هذا اليقين وتلك النبرة بخطابها الإنشائى، وصيغها الحجاجية، وتخييلاتها التمثيلية، وتشبيهاتها التوضيحية، ومقابلاتها الحدّية، جنبا إلى جنب أساليب التكرار والنداء والأمر والاستفهام والتعجب التى تؤدى وظيفة التحسين والتقبيح، وتضيف إلى إيقاع التصديق ما يعدّى بالمتلقى إلى الانفعال أو الفعل. والخطابية هى الوجه الآخر لهذا الخطاب الذى يحدد القارئ المضمر سلفا، ويحيله إلى قارئ معلن، مراعيا مقامات المستمعين المحتشدين فى التجمعات الجماهيرية التى انتظرت من الشاعر شيئا من قبيل:

يا أبناء الوطن الشرفاء،
إنا نتسلم علم الوطن الآن.
فلتكن القامات الصلبة ساريه العالى.
ولتكن الأعين أنجمه الخضراء.

وكانت هذه التجمعات الجماهيرية، بدورها، تجد فى أقنعة القصيدة ورموزها التاريخية ما يستدير بحركة الزمن دلاليا، فى موازاة حركته الإيقاعية التى تستدير بها التفعلية العروضية عائدة إلى ما ابتدأت منه، دون معاظلة زحافات أو علل تقطع الاستدارة، فترتد دلالة المستقبل الواعد على مجده الغابر، ويسقط معنى الماضى الزاهر حضوره على المستقبل، وتنفتح الذاكرة الجمعية على الأمس الذى أصبح مفتاح

الغد، فيغدو الحاضر برزخا بين نقيضين فى زمن ممتد، هو زمن البعث، أو زمن:

تاريخ العودة للأرض وللنسل،
تاريخ الميلاد الأخضر.

هذا الزمن الارتجاعى الذى يستدير على نفسه عائدا إلى أصله، فى اتجاه واحد ينفى نقيضه، هو نفسه الذى تحكّم فى حركة القصيدة التى تستدير على نفسها لتبرّر مركزها، وهو الذى تحكّم فى حركة المجموعات القرائية، أو التجمعات الجماهيرية التى استدارت حول مركز القصيدة كما لو كان موازيا للمركز الواقع خارجها، فاستجابت للاثنين معا استجابة مماثلة، هى استجابة المفعولية التى يتلقى بها المستقبل رسالة ليست من صنعه، ولا يسهم فى صنعها، كأنها الحقيقة المنتقلة من المركز إلى الأطراف، لترد الأطراف على المركز، عطفا للجماهير على القائد، والمستمعين على الشاعر، وتحقيقا لصيغة المفرد الذى ينطق باسم الجمع، والجمع الذى يتحد فى المفرد.

والصيغ الطلبية المرتبطة بأساليب النداء والأمر والاستفهام، فضلا عن التكرار، هى بعض ما تنطوى عليه الوظيفة الشعرية لقصيدة المشروع القومى، فى تحقيقها الغاية التى حددتها نوعية هذه الرسالة، شأنها فى ذلك شأن التنغيم الذى يفرضه الإنشاد فى التجمعات الجماهيرية، وإيجاز الصورة البلاغية التى تمنح الأولوية للتشبيه بالقياس إلى الاستعارة، لما فى التشبيه من أداة تقف كالحاجز المنطقى بين الأشياء، فتضيف إلى حدّية التعارضات الثنائية للدلالة الداخلية، وحدّية التعارضات الموازية للدلالة الخارجية. أقصد إلى تلك الحدّية التى تؤكدها غلبة الجمل الفعلية المتواترة، وتوقيع الجمل نظميا بما يرد التركيب النحوى على التركيب العروضى، أو العكس، دون تدوير يرهق الإنشاد الحماسى الذى لا تلائمه التموجات البطيئة للمعنى، ويؤثر التدفق الإيقاعى للمقاطع الوزنية المتدافعة التى تؤطرها القوافى المستديرة.

٣ ـ أوراس

تعد أوراس نموذجا دالا على قصيدة المشروع القومى فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى، وذلك من حيث الرؤى التى تنطوى عليها، ونموذج الشاعر الذى تتضمنه، والمخاطبين الذين تتوجه إليهم، فالقصيدة تجسيد للقيم القومية التى تولّد عنها شعر حجازى فى مرحلة المدّ القومى، وتنبنى على العلاقة الحميمة بين الشاعر الذى يتحدث باسم الجماهير والجماهير التى تتحد بالشاعر لحظة الإنشاد، وتدور حول رمز من الرموز الوطنية التى ترد حلم المستقبل على أمجاد الماضى القومى لتحقق معنى البعث، وتتوسل بالموروث الدينى القومى فى عمليات من التناص الإنشادى التى يراد بها إيقاظ الذاكرة الجمعية فى عنفوان حماستها، واستغلال مكونات هذه الذاكرة فى دفع المتلقين إلى موقف سياسى محدد، هو الموقف الذى يجعل من القصيدة فعلا من أفعال التحريض السياسى مما كان يعرف باسم الشعر المبشّر. ونموذج الشاعر الذى تنبنى به القصيدة، أو تنبنى حوله، هو نموذج الشاعر الذى يؤدى دور الزعيم والداعية والمحرّض والمبشر، ويمارس شعيرة من شعائر البعث القومى فى فعل الإنشاد الفردى الذى هو فعل من أفعال الاستقبال الجمعى.

والأوراس سلسلة جبلية فى شمال شرقى الجزائر، تشرف على سهول قسنطينة، لها دلالاتها التاريخية الخاصة منذ أن عجز الأتراك عن احتلالها، فظل معناها قرين الشموخ الجزائرى والتأبى على الخضوع الأجنبى. ولذلك أصبحت حصن ثوار الجزائر فى مقاومة الاحتلال الفرنسى، ورمز النضال الجزائرى كله من أجل التحرر الوطنى، خصوصا منذ أن أعلن عن قيام الثورة العربية فى الجزائر عام ١٩٥٤، ضمن سياق التحرر القومى الذى عمدته بطولات الشعب الجزائرى بالدم، فى ثورته التى وصفت بأنها ثورة المليون شهيد.

وقد ألقى حجازى القصيدة لأول مرة عام ١٩٥٦ فى نادى الصحفيين بالقاهرة، بمناسبة مرور عامين على إعلان الثورة العربية فى الجزائر، قبل العدوان الثلاثى على مصر، وذلك فى حفل حاشد أقامته الطليعة القومية التى كانت القاهرة مركز حضورها النابض فى ذلك العهد. وكان يتصدر الحفل معروف الدواليبى وأكرم الحورانى اللذان قدما إلى القاهرة باسم حزب البعث لإشاعة فكرة الوحدة والعمل على تحقيقها. وكان المناخ السياسى كله مشحونا بأحلام الوحدة والحرية والاشتراكية التى جذبت حجازى إلى المجموعات

البعثية، منذ الأشهر الأولى لإقامته فى القاهرة، بعد مجيئه إليها فى نوفمبر ١٩٥٥، قادما من شبين الكوم التى تخرج فى مدرسة المعلمين بها، وعانى تجربة السجن الأولى (حوالى شهر) عام ١٩٥٤ قبل تخرجه. وسرعان ما تعرف على بعض البعثيين من شباب المغرب (منور مروشى وعبدالقادر قاسى من الجزائر، ومحمد عمر اليجداينى المولود لأم جزائرية وأب مراكشى) الذين نقلوا إليه تفاصيل انطلاقة ثورة التحرير فى الجزائر، والدور الذى تقوم به قمم الأوراس فى حماية الثوار الذين جعلوا منها قاعدة ثورتهم، وذلك ضمن سياقات الحماسة البعثية التى شاركه فيها رفاق القاهرة الأوائل من المشرق العربى، أمثال غسان شرارة من لبنان، وعبدالرحمن منيف من شبه الجزيرة، وجلال أمين من مصر، وغيرهم من الشباب الذين كانوا يجتمعون فى القاهرة على الإيمان بالعروبة والعمل لها.

ومن حكايات قمم الأوراس المشجرة المحترقة، وقصص بطولات الشهداء، انبثقت قصيدة أوراس دفقة عاطفية حارة، استجابة إلى حماسة البعث القومى وتجسيدا لها. وفى الوقت نفسه، تبشيرا بأحلام التحرر القومى التى بدت قريبة المنال. واستقبل الجمهور المحتشد فى نادى الصحفيين الصياغة الأولى من القصيدة استقبالا حماسيا ملتهبا، ارتجت له أركان النادى التى رددت أصداء الهتافات القومية المعروفة فى ذلك الزمان البعيد. ويحكى حجازى، فى تقديمه النثرى للقصيدة، عن الأستاذ أكرم الحورانى الذى بكى منفعلا بالأسطر الهادرة، وعن السيدة العجوز التى تقدّمت منه بعد الإلقاء وعانقته داعية له، والدموع تنهمر من عينيها. ويمكن أن نضيف إلى ما يحكيه حجازى أن الكثيرين من شباب العرب، فى ذلك الوقت، حفظوا من مقاطع القصيدة ما أخذوا يتناشدونه من المحيط إلى الخليج، ويلحون على حجازى فى إنشادها مع كل محفل جماهيرى قومى. وكانت القصيدة تقرأ بالمغرب، فيما بلغنى، وتجمع عليها التبرعات للثورة الجزائرية. ونشرتها عشرات الصحف العربية. وتحولت إلى ملحمة تمتلكها الجماهير التى احتفت بها، إلى الدرجة التى بدت معها القصيدة كما لو كانت اكتسبت وجودا مستقلا عن صاحبها، وحضورا قوميا شعبيا فى انتشارها.

وكان من الطبيعى، والأمر كذلك، أن تتحمس لنشرها دار اليقظة العربية التى كانت تعد فى طليعة دور النشر الثورية فى الخمسينيات.

أذكر أننا احتفلنا فى العام الماضى بعيد ميلاد حجازى الستين، فى المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، وأقمنا أمسية شعرية ألقى فيها مختارات من شعره، ونسى فيما يبدو أن يختار شيئا من أوراس، فإذا بأبناء جيله، وعلى رأسهم الروائى بهاء طاهر، يهتفون به بعد أن فرغ من الإنشاد، ويلحون عليه كى يقرأ مقاطع من أوراس، فاستجاب حجازى إلى إلحاحهم بالإنشاد الذى هزّ مشاعر أبناء جيله الذين رأوا فى القصيدة التمثيل الدال لعصر من الأحلام القومية التى غربت شمسها فى هذا الزمان. وكان الفارق بين استجابتهم الحماسية إلى القصيدة واستجابة الأجيال الأحدث علامة دالة من علامات تغير القيم القومية والإبداعية.

ويرجع هذا الفارق إلى أن أوراس شأنها شأن مثيلاتها من قصائد المشروع القومى تضع الجمعى فى الصدارة بالقياس إلى الفردى، وتمنح الأولوية للعام فى علاقته بالخاص، الأمر الذى يترتب عليه تأثر آليات استقبالها بالتغير السياقى الذى يقلب القاعدة، ويستبعد التاريخ الذى تولّدت به القصيدة، أو يدفع إلى تَلَقِّيها بعيدا عن وظائف التبشير السياسى التى قامت بأدائها فى زمانها الخاص. هذه الوظائف هى التى لا تزال تصل بين القصيدة ومجموعات بعينها من القراء، فى علاقات الشفرة المشتركة التى تحدِّد السياسى بوصفه العلة المباشرة للجمالى. وكانت هذه العناصر بعض الدوافع التى انتهت بأحمد حجازى إلى وصف قصيدته بأنها محاولة للاعتماد على العلاقات الفكرية القومية وتنميتها فى البناء الفنى للقصيدة، دون الاعتماد المطلق على علاقات النغم المتدفق، للوصول إلى الشعر المُبَشِّر. وأتصور أن استجابة هذا الشعر المبشِّر لزمنه الخاص كان العامل الحاسم وراء تزايد دوائر القراءة المتسعة للقصيدة مع تصاعد موجات المد القومى، والعكس صحيح بالقدر نفسه، وذلك فى علاقات الإرسال والاستقبال التى فرضت على حجازى معاودة النظر فى الصياغة الأولى التى بدأ كتابتها فى أيلول (سبتمبر) ١٩٥٦ والإضافة إليها بما يحقق مطالب الاستجابة

المتزايدة من المجموعات القرائية المتحمسة التى أصبحت بعض بنية القصيدة فى صياغتها التى اكتملت مع أيلول (سبتمبر) ١٩٥٩ . بعد رحلة ثلاث سنوات من تفاعل الشاعر والجمهور، فى الدائرة التى مسّت بسحرها الحالمين بالحرية والوحدة والاشتراكية فى ذلك الزمان البعيد.

وقد صدرت هذه الصياغة المكتملة فى دمشق عن دار اليقظة العربية ضمن ديوان مستقل، يحمل عنوان (أوراس) علامة على مستقبل قومى واعد، فى أيلول (سبتمبر) ١٩٥٩ ، بعد سبعة أشهر من الاحتفال بالذكرى الأولى لقيام الوحدة بين مصر وسوريا فى شباط (فبراير) ١٩٥٨ ، وبعد عام ونصف تقريبا من الهجوم الفرنسى على الحدود التونسية لمنع مقاتلى جبهة التحرير الجزائرية من عبور الحدود، وقيام الجمهورية الفرنسية الرابعة برئاسة ديجول بسبب القضية الجزائرية، وسقوط الحكم الملكى فى العراق، وانقلاب إبراهيم عبود فى السودان، وبعد عام تقريبا من موافقة الاتحاد السوفيتى على مساعدة مصر فى بناء السد العالى، وبداية انحسار الاستعمار فى إفريقيا، وبعد أشهر معدودة من انسحاب العراق من حلف بغداد، والإعلان عن قيام اتحاد الجنوب العربى، وانتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو. باختصار، فى سياق من الانتصارات الباهرة للتحرر الوطنى فى كل مكان من العالم، وفى مناخ من التفاؤل القومى العام الذى لم توقف تدافعه حملة الاعتقالات الواسعة لليساريين المصريين فى آذار (مارس) ١٩٥٩ قبل صدور ديوان (أوراس) بحوالى نصف عام.

وكانت الطبعة الدمشقية يتصدرها تقديم حجازى ودراسة صدقى إسماعيل التى تم استبعادها بعد ذلك، بسبب ما انطوت عليه من ريبة فى النزعة الخطابية التى انبنت عليها القصيدة. ولذلك نشرت «أوراس» ضمن ديوان أحمد عبدالمعطى حجازى عن دار العودة البيروتية سنة ١٩٧٣ مع مقدمة حجازى وحدها. وللأسف، لم أستطع الحصول على الطبعة الدمشقية الأولى كى أتابع التغييرات التى أضافها حجازى ما بين سنتى ١٩٥٩-١٩٧٣ ، وهى تغييرات اقترنت بتحولات المرحلة وتحول أفكار الشاعر نفسه. لكن الطبعة البيروتية المتاحة كافية لتأكيد مجموعة من الملاحظات، خصوصا حين نضعها فى علاقة مع التغييرات الأخيرة التى قام بها حجازى فى طبعة دار سعاد الصباح التى أصدرت أعماله الكاملة بالقاهرة فى كانون ثان (يناير) ١٩٩٣ بعد أربعة وثلاثين عاما من صدور الطبعة الدمشقية.

وأول ما يلفت الانتباه فى «أوراس» دار العودة مقدمة حجازى التى تتحدث عن ملابسات نظم القصيدة ودوافعها السياسية المقترنة بالمجموعة البعثية التى اتصل بها منذ منتصف الخمسينيات، فى تلك الفترة الأسطورية (والوصف له) التى شهدت تأميم القناة، وخطف بن بيلا، وتأكيد عروبة مصر بلسان عبدالناصر وسياسته التى شجعت ملايين المواطنين على التطلع إلى المستقبل الواعد للأمة العربية، والإيمان بالفكرة العربية بوصفها روح الشعب. يضاف إلى ذلك ما يشير إليه حجازى نفسه من أن القصيدة كانت فى أول صورها عاطفية حارة، لم تكتمل دعائمها الفكرية والفنية، بل لقد وردت فيها بعض الأخطاء الفكرية فيما يقول، نتيجة تربيته الدينية التى جعلته يتابع فى القصيدة وصف إسبانيا بالفردوس المفقود كما كان يدعوها القدماء، معتبرين إياها حقا من حقوق العرب.

لكن مثل هذا الخطأ ما كان يؤرق حجازى كثيرا وسط الحماسة القومية التى كان يثيرها إنشاد القصيدة فى كل مكان، خصوصا فى مهرجانات الشباب الذين كانوا يصرون على سماعها، الأمر الذى يبرر وعى حجازى بالحضور المتصل للقصيدة داخله، ومتابعة الإضافة إليها، واكتشاف رموزها التى أوردها فى الصياغة الأولى، وتنمية هذه الرموز ومدّ تفرعاتها لتلتقى حسب تصميم خاص لقاء عفويا فى نهايتها. ويعنى ذلك أن «أوراس» لم تكن قصيدة ألقيت فى مناسبة من المناسبات القومية وانتهى أمرها فى وعى الشاعر المبدع، وإنما ظلت قصيدة مفتوحة الأفق فى حالة صنع مستمر، يمنحها موضوعها فرصة الميلاد كل يوم، وتمنحها الثورة القومية الممتدة التى تنتسب لها إمكان التخلق المتجدد، بوصفها بعض الأدب الثورى الذى ينتظر منه أن يفعل فى النفس ما تفعله أحداث الثورة.

والواقع أن الأفكار التى ينشرها حجازى فى مقدمته (التى حذفها من طبعة دار سعاد الصباح) تكشف عن مرحلة أساسية من مراحله الفكرية والإبداعية، خصوصا فى الفترة

التى كانت ترى فى الجمالى الوجه الآخر من السياسى، وتدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد الذى كان له تأثيره الحاسم فى بنية أوراس وصياغتها. والقصائد الأربع التى تعقبها فى الديوان المسمى باسمها دالة على هذا الجانب، فالأولى هجائية حادة لعباس محمود العقاد الذى اعترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين، أمثال حجازى، فى مهرجان الشعر بدمشق، متهما إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربى، وهدد بالانسحاب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) احتجاجا على اشتراكهم فى المهرجان، فهاجمه حجازى بهذه القصيدة العمودية التى خاطبته على أنه بعض الماضى الآفل، مدافعة دفاعا حارا عن الشعراء المجددين الملتزمين بعصرهم الواعد، مؤكدة الانتماء إلى الماضى القومى الزاهر الذى سعى هؤلاء الشعراء إلى امتلاكه والإضافة إليه. والقصيدة الثانية الرحلة إلى الريف، عودة إلى الجذور التى تعنى الامتداد فى التاريخ، والإحساس بالجماعة، ومعنى الحياة للإنسان الذى يفتح صدره للنسيم. والقصيدة الثالثة تستعيد أحداث حرب السويس، من خلال علاقة حب، واصلة العام بالخاص الوصل الذى يبين عن المستقبل الذى تصنعه إرادة الحرية. والقصيدة الأخيرة «المجد للكلمة» غناء حار للكلمة التى تسهم فى صنع هذه الحرية، فتشعل الثورة، وتحقق معنى الوحدة بين الثوار الأحرار فى كل مكان. وأحسب أن اختتام الديوان بهذه القصيدة هو نوع من ردّ العَجز على الصدْر (إذا جاز أن نستخدم المصطلح البلاغى القديم) الذى يردّ المجد للكلمة على أوراس فيبرز دلالة من دلالاتها التى تنصرف إلى دور قصيدة المشروع القومى فى صنع المستقبل الذى وعد به هذا المشروع.

٤ ـ تحول القصيدة

شئ ما انكسر فى قصيدة المشروع القومى قبل انكسار المشروع القومى نفسه. شك ما بدأ يتخلل اليقين الشامل لهذه القصيدة كأنه بوادر نبوءة منذرة، أو نوع من الكشف الذى تجلوه علامة أو إشارة محذرة، فتتولد الأسئلة من داخل القصيدة التى تبدو، فجأة، كما لو كانت تفرز نقيضها الذى يناوش مطلقاتها، وتضع حضورها، ضمنا أو صراحة، موضع المساءلة. يرجع بعض ذلك التحول إلى أسباب خارجية بالطبع، لكن الأسباب الأكثر محايثة ترجع إلى مفارقة الشعر النوعية التى لا تمضى به مع مطلقاته إلى تمام نهايتها، وإنما تدفعه إلى الانقلاب على نفسه فى ذروة إيمانه بهذه المطلقات، ومن ثم وضع يقينه بها موضع المساءلة. هذه المفارقة النوعية هى التى تمايز بين القصيدة والمنشور السياسى فى آخر الأمر، وتصنع الحدّ الفاصل بين الشاعر والداعية، وترد القصيدة إلى أصل المعرفة التخيلية التى لا تركن إلى تعرف ما تعرفه، كما ترد الشعر والشاعر إلى جذرهما اللغوى الأول، وهو الشعور بما لا يشعر به الغير، أو العلم الذى يفاجئ صاحبه بما يدفعه إلى إعادة النظر فيما استقر عليه وعيه العام. وسخرية هذه المفارقة، فى تتابع سياقات قصيدة حجازى، أن ما انكسر بها فتح ما أغلقته الخطابة القومية من أبواب الشعر، وما تولّد بها من أسئلة كبرى أفضى إلى عوالم أغنى بكثافة الصورة ودلالات المعنى، فخلخل بنية التراتب المركزى بما أعاد القصيدة إلى دواماتها المتشظية التى خلفت الشاعر، فى النهاية، وحيدا مع الواحد: الشعر.

متى حدث ذلك فى شعر أحمد حجازى الذى تصدرته قصيدة المشروع القومى من مطالع الخمسينيات إلى نهايات الستينيات؟ هناك بداية غامضة، ملتبسة، فى قصيدة «حلم ليلة فارغة» التى يرجع تاريخها إلى تشرين ثان (نوفمبر) ١٩٥٧. وهى قصيدة تلفت شبكتها الدلالية الانتباه إلى ما انطوت عليه من رحلة العصارة التى تسير فى شرايين الزهر، حاملة حلم الثمر الذى لا يتحقق، فى دورة الإحباط التى يمضى بها الصبح ويقبل المساء، ولا ندى، ولا لقاء. لكن هذه القصيدة ليست علامة مؤكدة، وسط صخب القصائد المصاحبة، لأنها تستبقى ميراث الشعراء الرومانسيين، أمثال إبراهيم ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل الذين تأثر بهم حجازى، كى تتغنى معهم بألوان الذبول، وبأوراق الخريف وهى تعدو فى يد الريح إلى غور مخيف، وبطير أسود فى اللانهاية. ولذلك لا تمثّل «حلم ليلة فارغة» انكسارا فى بنية قصيدة المشروع القومى التى ظلت محافظة على يقينها الساطع، ومركزها البطريركى الثابت، وعلى صوت شاعرها المفرد الذى ظل ينطق صوت الجمع الصاعد.

ويعنى ذلك أن شعر حجازى ظل محتفيا بقصيدة المشروع القومى طوال الخمسينيات بوصفها القصيدة التى تستحق الصدارة فى تراتب الاهتمامات الشعرية، والتى كان صعودها على المستويين الخاص والعام مرتبطا بصعود المشروع القومى نفسه، وتواتر انتصاراته المدوية فى وعى الفرد والجماعة، ابتداء من ثورة الضباط الأحرار فى مصر (١٩٥٢) وانطلاق حرب التحرير فى الجزائر (١٩٥٤) مرورا بمؤتمر باندونج وصفقة الأسلحة التشيكية (١٩٥٥) واستقلال كل من السودان وتونس والمغرب وتأميم قناة السويس (١٩٥٦) وثورة العراق وتمويل مشروع السد العالى وقيام الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨) انتهاء بانتصار ثورتى الجزائر واليمن (١٩٦٢) وعقد أول مؤتمر قمة عربى فى القاهرة (١٩٦٤) وانطلاقة حركة التحرير الوطنى الفلسطينى - فتح (١٩٦٥). وقد ظل هذا التواتر متصلا ما بين الخمسينيات ومنتصف الستينيات، واعدا بعالم جديد، تجسّدت بداياته فى الثورات التحررية المتجاوبة فى الأوطان العربية، مع تساقط الاستعمار فى كل مكان، وتفجر الشعور القومى الذى رفع أعلام الوحدة والاشتراكية والحرية، فى موازاة اندفاعة حركات تحرر العالم الثالث التى برز حضورها الساطع مع انتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو فى آذار (مارس) ١٩٥٩ بعد أقل من عام على قيام الوحدة بين مصر وسوريا وإنشاء الجمهورية العربية المتحدة.

وكما كانت قصيدة المشروع القومى العنصر المهيمن على وعى حجازى، فى هذا العالم متسارع الخطى نحو الحرية والاشتراكية والوحدة، كان نموذج الشاعر الذى تنطوى عليه القصيدة يكتسب صفة المغنى الذى يهزج فى أفراح تموز الذى اقترن بالاندفاع الواعد للبعث القومى. ولم يكن تموز رمزا أسطوريا للخصب لدى سكان مابين النهرين (يقابله أدونيس لدى الفينيقيين) أو اسما أطلق على حركة شعرية ربط مبدعيها بالإلحاح على رمزية الولادة المجددة فحسب، بل كان - بالإضافة إلى ذلك - علَمًا على تيار سياسى عريض يؤمن بالمستقبل الذى يستعيد المجد العربى القديم، كما كان تاريخا اقترن بثورة الضباط الأحرار بقيادة جمال عبدالناصر (١٩٥٢) واتفاقية جلاء القوات البريطانية عن قناة السويس (١٩٥٤) وإعلان تأميم قناة السويس (١٩٥٦) وثورة عبدالكريم قاسم فى العراق (١٩٥٨) وانتصار الثورة الجزائرية وتولى أحمد بن بيلا رئاسة الجمهورية الجزائرية (١٩٦٢).

وفى هذا السياق تظهر الدلالة الخاصة لقصيدة تموز المكتوبة فى أيلول (سبتمبر) ١٩٦١، المنظومة نظما خليليا، عموديا، يستحضر الميراث الشعرى ضمن الميراث القومى، مؤكدا معنى البعث التموزى الذى استهله فرسان تموز ١٩٥٢، حين اتحد الكل فى الواحد، وانصهر الواحد فى الجمع، واستدار التاريخ المنحدر عودا على بدء صعوده، فاستعادت الأمة صحوتها، والثورة فورتها، فى زمان كاد يسألنا عن الذى نشتهى ليعطيه، فأصبح:

تموز فى صدر كل منطلق ... منا، فؤادًا دعاه داعيه
فى فجر عشرينه وثالثه ... قمنا إلى خيلنا نرجّيه
تشمّم الخيل عزمنا وبكى ... حماسة واستفاق غافيه
ووطّأ الظهر للذين أتوا ... ليرجعوه إلى مراقيه
ثم اعتلينا، وصاح صائحنا ... فانهال تيارنا يُلبّيه
نأتى لما بَعْدَنا ونأخذُه ... ثُمَّ نرى بَعْدَه، فنجنيه

والبداية اللافتة لانكسار يقين قصيدة حجازى، فى هذه الحركة التموزية التى اعتلت صهوة التاريخ الصاعد، كانت عام ١٩٦٣ الذى أنتج قصيدتى «موعد فى الكهف» و«الأمير المتسول». وهما قصيدتان تؤكدان أن شيئا ما قد انكسر بالفعل فى يقين الشعر، وأن تحولا أخذ يحدث فى وعى الشاعر، أفضى إلى حيرة الفارس الذى انطلقت قصيدته باحثة عن ملجأ جديد، مستبدلة وحدة الكهف المنغلق على الذات باتساع حركة الجماهير المنفتحة على العالم، وظلمة التوحد الليلى بالبهجة النهارية لحضن الرفاق المتدافعين فى وقدة الشمس. وانبثقت فى القصيدة دلالة الشعور بالمطاردة، والانحصار فى مدار مغلق لم يبق فيه سوى وحش ينهش فى الصدر، كأنه الندم على خطيئة أخرجت صاحبها من جنة الحلم القومى، وألقته حسيرا، عييا، مقعدا، على رصيف

مملكة عمرها ألف عام، مضيّعا بين الوجود العاجز وغياب الحضور الفاعل، لا يملك سوى أن يقول:

أسأل نفسي، عندما أصحو على ظلي
وحيدا هامدا
ملقى بأرض الكهف، مكسورا على أصل الجدار
هل انتهى زماننا ؟
كنت أظنه ابتدا !!

لكن الصوت الذى تنطقه قصيدة موعد فى الكهف هو صوت قريب من صوت الأليجوريا التى تنطوى على معنى الأمثولة، وتؤدى وظيفة التمثيل الكنائى التى هى استراتيجية خطاب مقموع فى آخر الأمر، يبدأ من تخوم الرمز المتعدد الدلالة ليومئ بالمعنى المقصود إلى واقع محبط، مبرزا حدة المفارقة بين الأنا والآخرين، الواقع والحلم، الشعارات والأفعال، الكلمات والوقائع، مؤكدا بذرة المقاومة بحيلة الكلام التى تتجلى فى مراوغة السؤال، مخاتلة السخرية، مخادعة التورية، مشاكسة المجاز، مخايلة القناع الذى يقلب لعبة التراتب رأسا على عقب، فى الدلالة الملتبسة التى انطوت عليها قصيدة «الأمير المتسول» على وجه الخصوص.

والقناع التمثيلى فى هذه القصيدة لافت فى علاقته الإكمالية بالصوت الناطق فى «موعد فى الكهف»، خصوصا فى الدلالة المترجعة لانقشاع الوهم الملازم للشعور الآثم بالمشاركة فى اقتراف خطيئة جسيمة. صحيح أننا لا نعرف هذه الخطيئة على سبيل التحديد، أو التعيين، لكن حركة الدلالات تلفتنا إلى اقترانها بالمشاركة فى إشاعة وهم، والتخلى عن مبدأ، ومن ثم معاقبة الذات بنفيها إلى كهفها الخاص، وردها إلى وعيها النقضى الذى يضع فعلها موضع المساءلة، وينتقل بها من معنى الفارس الواثق من كل شئ، العارف بكل شئ، إلى معنى الأمير المتسول الذى لا يفارقه عنصر السخرية أو عنصر المفارقة. ولذلك يلفتنا قناع الأمير المتسول منذ العنوان إلى المفارقة الذاتية التى تمحو البطولة عن المتقنع بالقناع، مؤكدة أنه لم يعد شبيها بأبيه فى المملكة التى عمرها ألف سنة، وأنه ارتكب الخطيئة التى أسقطت عنه شعار المجد والقدرة، وألقته عاريا، وحيدا، مثل جثة تنوشها الصقور التى أصبحت بديلا عن صقر قريش الذى يرفرف فى الأعلام القومية. والمفارقة الثانية التى تتولد عن الأولى تشدّ الانتباه إلى التحرر المترتب على ضياع المملكة، أو الخلاص الذى يجده الوعى فى قرارة الشعور بالإثم، الأمر الذى يؤدى إلى انقشاع الوهم، والتخلص من لوازمه، على نحو يغدو معه العرى نوعا من التكشف، والتوحد وجها آخر للتمرد، والتسول فعلا من أفعال الاحتجاج. ومن ثم يختتم القناع آداءه الدرامى فى القصيدة بقوله:

عار أنا.. ليس كما ولدت..لا
بل كمثل جثة تنوشها الصقور.
عار يلَذُّ لى العبور،
بين علامات المرور.
أخرج للشرطى لسانى، وأفرُّ راكضا،
فيكتم الضحكة فى الوجه الوقور،
تشيح عنى أوجه النسوة خوفا، وأنا
أنظر من طرف خفى للظهور والصدور.
عار أنا.
ظهرى إلى الحائط، أطلقوا الرصاص قبلما،
ألفت أنظار الجماهير إلىّ،
فيبنون لى ضريحا،
ويوفون النذور.

والمؤكد أن الصوت الناطق من وراء القناع، فى هذه القصيدة، ليس الصوت الصارخ فى قصيدة عبدالناصر (١٩٦٥) أو أوراس (١٩٥٩) أو حتى أغنية للاتحاد الاشتراكى العربى (١٩٦٥) بعد ذلك، وليس صوت الفارس الذى يلج الحلبة مختالا لا يرجّف أمام الفرسان، وإنما هو صوت ساخر، يتلاعب بالكلمات بدل السيف، مرواغ يعرف حيل اللغة فى الإيماء إلى المسكوت عنه، شاك يستخدم السؤال فى نقض المطلقات، والتشخيص فى تجسيد المفارقات. ينتقل من مستويات الخطاب بالبراعة نفسها التى يمارس بها الالتفات البلاغى، وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وذلك فى موازاة تعدد ضمائر المخاطبين التى تبدأ من التجريد، وهو نوع من انقلاب الوعى على نفسه، ليصبح ذاتا فاعلة للخطاب وذاتا متلقية له فى آن، فالتجريد إخلاص الخطاب إلى غيرك وأنت تريد به نفسك فيما يقول أصحاب البلاغة القديمة. وهو وسيلة من

وسائل مواجهة الوعى لنفسه فى الوقت الذى يواجه غيره، وأسلوب من أساليب المساءلة التى تبدأ بالأنا لتضعها فى الموضع نفسه الذى تضع فيه الآخر (بكل تجلياته وضمائره) موضع المساءلة.

و المسافة بين المساءلة المراوغة والسخرية جد قريبة فى المقطع السابق من القصيدة، خصوصا حين يستبدل التشبيه الصقور التى تنهش اللحم بالآخرين، ويستبدل المجاز بفعل التعرى من الثياب فعل التعرى من الرياء، وتستبدل الكناية المنطوق من الكلام بالمسكوت عنه، فلا يتبقى سوى معابثة الأراقم: إخراج اللسان للشرطى - رمز السلطة، النظر إلى مالا ينبغى النظر إليه، تعرية الآخرين ليغدوا صورا أخرى من عرى الأنا، الوصول بالسخرية إلى حدّها الأقصى فى فعل الأمر الأخير الذى يضع الأنا فى مواجهة الحضور العارى للسلطة، ويضع السلطة فى مواجهة الجماهير، والجماهير فى مواجهة أوهامها، كما يضع القارئ فى المواجهة الأخيرة مع نفسه والسلطة والجماهير فى آن، فيغدو امتدادا لحضور الوعى النقضى، الشاك، الساخر، فى قناع الأمير المتسول.

ما سر التحول الذى حدث لقصيدة حجازى فى العام الثالث والستين على وجه التحديد؟ ليست هناك إجابة مؤكدة. علامات الخارج فى العالم الموازى للقصيدة تقول إن المشروع القومى كان ينطوى على بذرة دماره، وإن بنيته التسلطية التى انبنت على مركزية الزعيم كانت تستعيد الأبنية الأصولية التى وضع المشروع نفسه فى عداء معها، كما لو كانت هذه البنية تعمل على تحقيق النقيض من أهدافها، وتأكل نفسها فى التفافها حول المركز الذى كان صعوده بداية سقوطه. ولذلك شهدت مصر أزمة الديموقراطية الحادة فى العام نفسه (١٩٥٤) الذى وقّعت فيه الاتفاقية الأولية لجلاء القوات البريطانية فى قناة السويس. وكان توقيع اتفاق الجلاء فى الشهر نفسه الذى أطيح فيه برئاسة محمد نجيب نهائيا. وكانت الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨) تمهيدا غير مباشر لحملة الاعتقالات الواسعة التى حدثت بعد ذلك بعام واحد، مستبعدة فصائل اليسار المصرى الذى أصبح منفيا فى المعتقلات، قبيل زيارة خروتشوف لمصر، فقد كان الحديث عن الوحدة يسير فى تناسب عكسى مع الحرية الغائبة، فى موازاة الاشتراكية التى لم تكن فى واقع الأمر سوى رأسمالية دولة تسلطية، وفى موازاة الاستبداد الذى قمع كل أشكال التعددية، وفرض الصوت الواحد على الجميع بعدالة قمعية لم تعرف التمييز بين التيارات المغايرة.

وبدا الأمر للعين التى ترى ما وراء السطح الخادع كما لو كانت دولة المشروع القومى تعانى نوعا من الازدواج الحاد والتناقض المدمر. تحقق من المكاسب القومية باليمين ما تضيعه بنيتها التسلطية بالشمال، وتؤكد الحرية بالأقوال فى الوقت الذى تنفيها بالأفعال. وتتحدث عن العدل الاجتماعى كى تحققه بواسطة من ينقلبون به على المقصود منه. وتتطلع إلى المستقبل لكى تستعيد به الماضى. وتستبعد المختلف مع أنها تلح على وحدة الجماهير. وتلغى الشعب فعليا فى الوقت الذى تتحدث عنه بوصفه الشعب القائد والشعب الملهم. وتدعو المثقفين إلى الإبداع بينما هى ترتاب فى ميلهم إلى الاجتهاد الخلاّق والخروج على المركز المفروض، كأنها الأم التى تأكل بنيها وترعى أعداءها.

هذا الازدواج هو الشرك الذى وقع فيه الوعى المتقنع بقناع الأمير المتسول قبل أن يواجه نفسه فى توحده الذاتى الذى صاغته، لأول مرة على نحو دال، قصيدة «موعد فى الكهف». وكان الوقوع فى هذا الشرك يعنى الاستسلام إلى لوازمه، ومن ثم تقبل النقائض على النحو الذى أورث الوعى نوعا من الشعور بالإثم، أو اقتراف خطيئة التخلى عن المبدأ. وهى الخطيئة التى تومئ إليها قصيدة «موعد فى الكهف» بكناية الأكل من طعام الأعداء، وتحميل اللفظين معنى واحدا، أو الاستسلام إلى تناقض طرفى الازدواج الذى لا يبين إلا بعد أن يفقد المرء إيمانه بالوهم الذى غطّى حقيقته، ويغدو ملحدا كالسهم الذى لَحَدَ (عَدَلَ) عن الهدف. لكن مع بقاء الشعور بالخطيئة التى تنهش الوعى، فى تحوله، كأنها الوحش الذى ينهش فى الصدر دون صوت أو صدى.

وليس مصادفة أن تنتهى قصيدة «موعد فى الكهف» بالمفارقة التى غدت بارزة مع عنوان الأمير المتسول كاشفة عن النقيض الذى يكتسى بنقيضه، والضد الذى يجاور ضده،

كأنه الحضور الملتبس الذى قد يأتى ولا يأتى، حضور الأمير الذى لم يعد شبيها بأبيه، والذى صار عجوزا وهو بعد فى شبابه المقيم، والذى يعانى الشعور بالذنب لأنه أضاع تاج المملكة، فعوقب بالعقم الذى لم يعرفه فى المدائن الحرة من ماضى تلك المملكة. ويلفت الانتباه أن الأنثى التى تنتظر الموعد فى الكهف، الموعد الذى قد يتحقق أو لا يتحقق للفارس الذى قد يجئ أو لا يجئ، يتسع معنى انتظارها ليلة العرس سدى فى قصيدة «الأمير المتسول»، وتتعدد احتمالاتها الدلالية من حيث هى أميرة سجينة تومئ إلى وطن سجين، أو أرض سليبة، أو حق مضيع، لكن بما يبرز دلالة السجن فى علاقة سببية بالكهف الذى ارتدّت إليه الذات فى قصيدة الموعد، وفى علاقة سببية بضياع معنى السيف الذى حمله أصغر فرسان الكلمة دفاعا عن تاج المملكة، فتحول إلى سكين للص أو دليل فى مداخل المدن.

هكذا، أصبح لتمرد الأمير على نفسه معنى غير منفصل عن معنى تمرده على كل ما أفضى إلى ضياع تاج مملكته، وذلك على النحو الذى ردّ العام على الخاص، أو الجمعى على الفردى، فى سياق من الدلالات المتتابعة التى وصلت إلى ذروتها مع دال الشمس القاسية التى تعرّى السّوءة، وتسقط الرياء، فتطلق من الصدر كل حيل المقاومة المكبوتة، وعلى رأسها حيلة السخرية التى تخرج للجميع لسان الفارس الذى كان، من وراء قناع الأمير المتسول الذى تصاعدت حدة مفارقاته، وتكاثرت أدواته التى خلعت عنه أوهامه عاما فعام.

دلالة ذلك أن قصيدتى «الموت فجأة» و«لا أحد» تبعتا قصيدتى «موعد فى الكهف» و«الأمير المتسول» فى العام اللاحق (١٩٦٤) مباشرة، متصاعدتين بتقنيات المفارقة والسخرية، مؤكدتين دلالات الشك والمساءلة والنقض، متواصلتين مع الإشارة المتكررة إلى فعل الخيانة والانقطاع عن الأب، ومن ثم ضياع وجهى الأول تحت وجهى الثانى فى قصيدة «الموت فجأة». ومرة ثانية، نجد تمثيل العرى الذى يتراوح ما بين الاستعارة المكنية والمجاز المرسل. ولكن الجديد هو تأكيد لامبالاة الإخوان، الجماهير، الأصدقاء، وتأكيد الجنون الذى غدا علامة على حيوية الحضور المتوتر بحدة الرفض. الأمر الذى يشد القصيدتين معا فى علاقات دلالية متجاوبة، تصلهما بالقصيدتين السابقتين وصل الامتداد، أو تجاوب رجع الصوت عينه فى الفضاء الدلالى نفسه، وذلك على سبيل الإكمال الذى يضيف إلى الأذن ما لم تسمعه من قبل، دون أن يخرج بالأذن عن الإيقاع نفسه للتفعيلة العروضية الواحدة، المتكررة فى القصائد الأربع، وهى تفعيلة بحر الرجز التى تصل مدى الصوت بالدلالة فى قصائد «موعد فى الكهف» و«الأمير المتسول» و«الموت فجأة» و«لا أحد»، شأنها شأن ضمير المتكلم الذى يحفظ مستوى علاقاته بالمخاطب ـ المخاطبين.

ولعل الختام بقصيدة «لا أحد» على وجه الخصوص، وهى بالفعل آخر قصائد ديوان (لم يبق إلا الاعتراف)، أمر مقصود به تأكيد دلالة التوحد المؤسى للوعى المختفى وراء قناع الأمير المتسول الذى ينسرب فى بقية القصائد الأربع، ومن ثم تأكيد معنى تحرره، بعد أن خلع عنه أوهام الحضور الجمعى التى رفعها شارة وشعارا، فأصبح عاريا بلا حياء، يمارس حرية الجنون بوصفها الحرية الوحيدة المتاحة فى عالم يموت، أو عالم مات بالفعل حين رف فوق الكل طائر السكون، السكوت، اللامبالاة، العجز عن الفعل، الطائر الذى استبدل بحضور أسراب طير، تفتحت أمامها نوافذ الضياء (فى قصيدة عبدالناصر ١٩٥٦) حضور البوارح التى غدت نذير شؤم، فى الفضاء الدلالى لطائر الموت الذى رف على قصيدة «لا أحد» (١٩٦٤) حاملا علامة السجن التى تعود بذاكرتنا إلى أميرتى السجينة التى هرمت فى السراديب الحصينة فى قصيدة «الأمير المتسول»، ليغدو تكرار الإشارة علامة أخرى على معنى: هذا الزحام.. لا أحد!.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتحول حضور عبدالناصر نفسه، فى هذا السياق المتحول من شعر حجازى، إلى حضور ملازم لمصاحبات السجن الدلالية (مساحب الحديد، سياط الجند) فى القصيدة الثالثة التى كتبها حجازى عن عبدالناصر (سنة ١٩٦٥) ونشرها بعنوان «الشاعر والبطل». وهى القصيدة التى تمضى مع إيقاع تفعيلة الرجز نفسها، لتؤكد ما يصلها بالقصائد السابقة من منظور العنصر الأليجورى المتكرر الذى يبرز اختلاط الحب بالخوف العالق

من قرون غابرات، وتسلط رئيس الجند الذى يأبى أن يخفض سيفه الصقيل فى مواجهة الشعر الذى يأبى أن يمر تحت ظله الطويل، وهو العنصر الذى تكاثف حضوره مع تحول السجن إلى موضوع لتأمل القصيدة التى انقلبت على نفسها، كى تقاوم نقيض حضورها ـ القمع مع سنة ١٩٦٦.

ولافتة قصيدة «السجن» (الموجودة ضمن قصائد ديوان لم يبق إلا الاعتراف) فى هذا السياق، ابتداء من وزنها الذى يحافظ على تفعيلة الرجز، مرورا بالإشارة التقريرية إلى جيل عاش فى السجن لياليه، وانتهاء بالمدلول التمثيلى لباب السجن الذى ليس عنه من محيد، والذى يمتد فيصبح واسعا كالدولة، خفيا كالضمير الذى هو الوجه الآخر من الكهف الذى ينغلق على الذات، لكن الذى يلازم نظيره القمعى فى الخارج ملازمة السبب للنتيجة. هذه الملازمة هى الفضاء الدلالى الذى انبثقت منه قصيدة «إشاعة» (١٩٦٦) التى تنبنى على استراتيجية التمثيل الكنائى للأليجوريا، من حيث هى استراتيجية خطاب مقموع، يناوش براثن القمع العارى الذى لا يستطيع أن يواجهه مواجهة مباشرة.

والسجن الذى تتحدث عنه أليجوريا القصيدة يبدأ من الداخل قبل أن يبدأ من الخارج، ويقترن بالانتظار المخيف لزوار الفجر الذين يعرفهم المثقفون العرب جيدا، ويمتد إلى المدينة التى تتحول إلى ساحة دفاع أو شاهد براءة، بل المدينة التى تفر من العين التى تحاول نقلها إلى الزنزانة، ومن الوعى الذى يعدّ دفاعه سدى عن جريمة لم يقترفها، ولا يعرفها، أمام من ليسوا قضاته، معترفا بذنب يشترى به راحة الموت بالقتل. والمفارقة التى تنطوى عليها الأليجوريا مفارقة السخرية من الواقع الذى يسقط فيه الإنسان فريسة أية إشاعة، فيدخل نفسه إلى زنزانة الرعب قبل أن يلقيه فيها العسس السارى فى هواء المدينة، بلا نبل، أو بطولة، أو حتى قضية. وربما كان تغير الوزن هذه المرة والتحول من تفعيلة الرجز (مستفعلن) المتكرر إلى تفعيلة المتقارب (فعولن) المتدافع، هو الوجه الإيقاعى لهذه المفارقة التى تسقط القناع عن القمع، وتضع المتلقى موضع المتكلم، مستخدمة التشبيه المضمر الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، فى اندفاعة الجمل الفعلية التى تلازم تسارع الإيقاع اللاهث للتفعيلة العروضية وزنيا والكولاجات المتواترة بصريا.

ومدلولات العسس السارى فى هواء المدينة هى الوجه الآخر من دوال التسارع المتدافع فى القصيدة، حيث الإيقاع يكافئ الدلالة، والجملة النحوية توازى الجملة العروضية فى طَرْد الحركة، أو حركة المطاردة من فاعل القمع إلى المنفعل به، فى المدينة التى لم يعد الشاعر يجد فيها من أحبته (وليس من تحبه) نفسه. والإشارة إلى نشيد الإنشاد فى هذا السياق إشارة التضمين البلاغى الذى يؤدى وظيفة المفارقة الساخرة المبنية على التضاد بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، الحلم نكابوس، المدينة المشتهاة والمدينة المعيشة. وتلك هى مفارقة قصيدة «من نشيد الإنشاد» (سنة ١٩٧٠) التى تسترجع فعل التعرى من اليقين، مستخدمة فاعلية التناص كى تضيف إليه معنى القطيعة متعددة الأبعاد، أو معنى الولادة الجديدة فى زمن الخوف لا الحب، زمن الاعتقال لا الحرية.

حدث ذلك عندما خرج وعى الشاعر باحثا فى المدينة التى يعيش فيها عن المدينة التى حلم بها، متقنعا بقناع الأنثى التى بحثت عن محبوبها فى نشيد الإنشاد، وسألت عنه الحرس الطائفين فى المدينة، ولم تجده إلا بعد أن تجاوزتهم قليلا، فأمسكت به ولم تطلقه إلى أن أدخلته إلى بيت أمها. ولم يجد الوعى المتقنع من أحبته نفسه (يقينه القديم؟!) وإنما وجد المفارقة التى تنطقها القصيدة على النحو التالى:

خرجت أطلب فى الليل من أحبته نفسى
وضعت وشمى على جبهتى، وضمّخت رأسى
قابلنى العسس السارى فى هواء المدينة
فَشَقَّ صدرى وأبقى قلبى لديه رهينــة

وهى مفارقة مقرونة بتضمين بلاغى، يومئ إلى فعل العنف العارى الذى ينفصم به الوعى عن مبتدى أمره، فيترك ملجأ دون أن يدرك بعد ملجأ. وإذا كانت المفارقة تقوم على التقنع بقناع الذات الباحثة فى نشيد الإنشاد، فى المدينة القديمة، فإنها تتكثف بمناقضة المصير، واستبدال العسس الذى يشق الصدر بالحبيب الذى يشبه الظبى، وبالحياة فى

حماية الحراس الطائفين فى المدينة القديمة الموت على أيدى الجنود الذين لوثوا هواء المدينة الجديدة. لكن على نحو تمتد معه المفارقة لتشمل شق الصدر من حيث هو تضمين موازٍ من السيرة النبوية، يسترجع صورة الملكين اللذين شقا صدر النبى صلى الله عليه وسلم، واستخرجا من قلبه حبة سوداء، طرحاها، ثم غسلا القلب والبطن بالثلج حتى أنقياهما. غير أن شق الصدر هذه المرة، حتى تكتمل حدة المفارقة، يقع فى مدينة تغدو كلها سجنا، وبواسطة العسس لا الملائكة، وفى زمن الكابوس لا الحلم، وفى شعيرة تؤديها القصيدة كى تكمل فعل تعريتها من يقينها القديم.



استراتيجية الخطاب الشعرى عند حجـــازى

صلاح فضل*

كانت أول قصيدة تتصدر ديوان أحمد عبد المعطى حجازى الأول (مدينة بلا قلب) مؤرخة فى عام ١٩٥٦، وقد احتفى بها رجاء النقاش طويلا فى مقدمة الديوان واعتبرها إيذانا بميلاد اتجاه جديد فى الشعر ينضو عنه ثوب الرومانسية المراهق دون أن يتلبس بمصطلحه البديل «الواقعية» وكان ختامها بالكلمات التالية:

أصدقائى

هاهى الساعة تمضى

فإذا كنتم صغارا، فاحلفوا ألا تموتوا

واحذروا عامكم السادس عشر!

ومن الواضح أننا يمكن أن نراها الآن بعد أربعين عاما باعتبارها استهلالا لاستراتيجية جديدة فى الخطاب الشعرى، تتمرد على وجدانية الرومانسيين المرهقة وعلى خطابة الإحيائيين الشهيرة فى الآن ذاته، وتخرج على الشعر المهموس الذى كان يدعو إليه مندور، وعلى الشعر التقليدى الذى يحظى بالهتاف فى المحافل، لتقدم نمطا ثالثا يتجه إلى الآخرين ويحتضنهم ويشهم فكرا شعريا طازجا لصيقا بالتجربة الحيوية المعيشة ومتغيراتها الملموسة، فهو يمثل نوعا من شباب الشعر ونزقه وحرقة تجربته المشتركة مع المتلقى فى لون جديد من الفردية غير الانعزالية. إنها الفردية النموذجية للإنسان الذى يريد أن يكون ناضجا وممثلا لجيله، يتوجه إليهم بخطاب حر مباشر يستحلفهم كى يتجاوزوا محنة احتراق أخيلة الصبيان بالأوهام المثالية بينما تصدح «فايدة كامل» بصوت البنات صائحة «أنا بنت ستاشر سنة» كى تعلن تمردها وتقولبها الأنثوى الذى صنعه «خراط الصبايا».

كان حجازى يفتتح مع صلاح عبد الصبور وآخرين نبرة شعرية تبنى خطا تواصليا ينحرف عن المسار السابق

* أستاذ النقد الأدبى، جامعة عين شمس، القاهرة.

للخطاب الشعرى، حيث يغلب عليه نموذج «أنا وأنت» المدمج فى عبارة «معك أيها القارئ» نخاطب الناس والمدن والأشياء، لتشكيل ملامح نسق جديد وخلق أفق مفتوح على الغير دون أن يفنى فيه.

ولم يلبث هذا النداء الجديد أن علق بالذاكرة الشعرية وأخذ يتشكل سرديا بملامح مستحدثة، تدخل تفاصيل الحياة الدالة فى نسيج الصورة الشعرية، أخذ يبنى عددا من المشاهد البصرية المركزة فى التفاتات تشكيلية ذكية فى مثل قوله:

ـ ياعم..
من أين الطريق؟
أين طريق السيدة؟
ـ أيمن قليلا، ثم أيسر يابنى
قال.. ولم ينظر إلىّ

حيث نجد خيطين لافتين يدخلان جديلة اللغة الشعرية؛ خيط الحوار السردى الموزون، بكلماته الواقعية الساخنة «ياعم» وحركيته النشطة: «أيمن قليلا ثم أيسر»، ثم نجد خيطا ثانيا مستلاً من ترجمات اللغات الأجنبية حيث يأتى فعل القول بعد المقول فى نص الحوار، على غير عادة اللغة العربية فى تقديمه. وأكثر من ذلك، فهذا الروح المدينى المنصرف عن الآخر والمتمثل فى اللفتة الدالة: «قال.. ولم ينظر إلىّ» هو تسريب لشعور الغربة فى الصيغة والوصف معا، فالاغتراب لا يقتصر على الموقف، بل يتمثل خصيصا فى صياغة الكلمات والمسافة التى تفصلها عن نسق القول الشعرى المعهود. لسنا إزاء استعارة أو رمز شعرى بليغ مما نعهده فى الأسلوب العربى السائد، بل نعاين انحرافا ملموسا إلى صيغ وصور جديدة، حوارية وصفية تتعفر بتراب الشارع وتصغى لإيقاعاته، وتشكل ملامحها من أوضاع الناس فيه وهم يتخاطبون؛ حيث يجيبك من تنادى دون أن يعنى بالنظر إليك والتواصل الكلى معك مثلما يفعل الناس الطيبون من أهل القرى. مفارقة المدينة والحضارة والزحام والآلات تبدل أحوال الناس وتقلب أوضاع الحياة، وما يمكن أن يولده كل ذلك من اغتراب نفسى، يترجمه تغريب لغوى. هذا هو لب الخطاب الشعرى الجديد لتمثيل حياة مخالفة لمن تنادى من الأحياء.

لكن طبيعة هذا التنادى، وما يؤذن به من ميلاد لشعرية جديدة تتبدى بشكل أصفى فى مثل قوله:

كلماتنا مصلوبة فوق الورق
لمّا تزل طيفا ضريرا ليس فى جنبيه روح
وأنا أريد لها الحياة،
وأنا أريد لها الحياة على الشفاه
تمضى بها شفة إلى شفة، فتولد من جديد.

هذا هو نوع الحيوية التى انبثقت الدعوة الصريحة إليها فى أول بزوغ حجازى، أن يطير الشعر من فوق الورق الذى يقيده ويميته كى تتخلق فيه الروح، التداول هو روح الشعر، انتقاله إلى المشافهة ـ مثل القبلات ـ هو الذى يؤذن بمولده. لابد، إذن، من استراتيجية جديدة للخطاب الشعرى الحىّ كى ينتقل من القرية إلى المدينة، ويطوف بعدها بأرجاء الكون. لعل عروبة الخطاب هى التى تقترح مسارها على هذا النهج الجديد فى اتساق متناغم مع حركة المجتمع العربى فى مصر وهو يكتشف ذاته ويمد ذراعه لبقية أرجاء الوطن فى مطلع المدّ الناصرى.

هل كان هذا التنادى هو مفتاح اللحظة التاريخية عند منتصف القرن؟ أوكان الشعر بحساسيته الفائقة وطليعيته الواثقة هو صانع صيغه وموجه حركته؟ هل كان التنادى تعبيرا عن صوت الأمة فى قول حجازى:

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا
أشاهد الزعيم يجمع العرب
ويهتف الحرية.. العدالة.. السلام
فلتلمع الدموع فى مقاطع الكلام.

ومع أننا نلاحظ، أسلوبيا، غلبة النداء على جميع قصائد هذا الديوان وارتفاع نسبته بين مجمل الصيغ الشعرية، إلا أن خطابه مع ذلك لم يكن خطابيا محترفا بقدر ماكان تناديا حميما إلى أفق جمالى ودود. ولعل بكارة التجربة القومية ورواء الحلم الجماعى وصدق النبرة كانت تخلع على هذا الخطاب مشروعية لابد أن نتمثلها اليوم بتحنان حقيقى كلما أدركنا المسافة التى أخذت تفصلنا عنها وتحيلها إلى رذاذ الذكرى العاطرة.

النفي ورثاء الذات:

بعد هذه البداية الفاتحة، سرعان ما تمرغت المجموعة الثانية لشاعرنا (لم يبق إلا الاعتراف) فى تراب الآنيّ الموقوت من أحوال السياسة اليومية، حتى أصبحت تحتاج اليوم بعد عقود عدة فحسب لشروح وتعليقات عن مناسباتها الوطنية والقومية، أصبحت تثير لدينا كثيرا من مشاعر الإشفاق المرير عندما نطالع بين قصائدها أغنية للاتحاد الاشتراكى أو قصيدة عن «لومومبا»، أو غيرها من النصوص التى أصبحت بعيدة عن اهتمام المتلقى مهما أنعش ذاكرته التاريخية وتعاطف مع روح التبشير القومى فيها، لم يعد من الممكن لنا اليوم أن نتوتر مع ما فيها من عرق بطولى ملحمى كشف الزمن عصبه وضاعف مواجعه.

الطريف أن عنوان الديوان ليس واردا على رأس أية قصيدة منه، ومع أن صيغة النفى والاستثناء فيه مفتعلة؛ إذ ليس هناك أى اعتراف على النفس أو الغير، إلا أن بعض اللفتات الذكية فيه يمكن أن تمثل تعديلا لتوجه مسار الخطاب الشعرى عند حجازى وتكييفا جديدا لعلاقة صوت القصيدة بالمتلقى. من أهم هذه اللفتات مقطوعة «لا أحد» التى يقول فيها:

رأيت نفسى أعبر الشارع عارى الجسد
أغض طرفى خجلا من عورتى
ثم أمده لأستجدى التفاتا عابرا،
نظرة إشفاق علىّ من أحد
فلم أجد!
.. .. ..
إذن
لو أننى ـ لا قدر الله ـ أصبت بالجنون
وسرت أبكى عاريا.. بلا حياء
فلن يرد واحد علىّ أطراف الرداء
.. .. ..
لو أننى ـ لا قدر الله ـ سجنت ، ثم عدت جائعا
يمنعنى من السؤال الكبرياء
فلن يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء
.. .. ..
هذا الزحام لا أحد!

وإذا كان الشاعر العباسى، ولعله دعبل الخزاعى، قد قال من قبل:

إنى أقلّب عينى حين أفتحها ... على كثير ولكن لا أرى أحدا

فإن نفى حجازى للآخرين ممن كان يتوجه إليهم بخطابه أشد مرارة وتبريرا، فهو يمضى من حلم الجماعة إلى واقع الفردية المعاصرة، يبلغ بتجربة الاغتراب فى المدينة أقصى حدودها من الشعور بالاستلاب والفزع الداخلى. الطريف أن لهجته التقريرية «إذن» المبنية على فرضين بالجنون والسجن، وجملته الاعتراضية الشعبية المحببة «لا قدر الله» تضفيان على أسلوبه طابع الحديث النثرى، دون أن تنجح القافية الدالية فى تسويره داخل حدود الشعر الغنائى، فاللحظة مضادة للغناء فى جوهرها، ومضادة للبوح والاعتراف، إنها تنبئ عن واقع افتراضى أسيف يتدارك فيه الشاعر نفسه، ويلملم ذاته ويردها إلى الكف عن التنادى والتخاطب، وكأنه يبطل سعيه وحبه ومزاعمه وأناشيده السابقة للبطل والشهيد والمدن والشهور العربية من قبل. ينحرف باستراتيجيته الشعرية الغيرية المسرفة فى مد اليد للآخرين استجداء لحبهم أو حماسهم وتعاطفهم، يلجأ لكبرياء المبدع وشعوره بالانكفاء والاكتفاء. حتى ولو كان ينقض غزله، ويخدع نفسه، ويجئ هذا النفى المطلق:

هذا الزحام لا أحد

ليحدد نوع الرؤية الجديدة للشاعر، فهى فردية فى صميمها، وجودية فى منزعها، قطعية صارمة لا أثر للشك أو التردد عليها، شديدة اليقين والامتلاء، ترى فى المبالغة القصوى قرارها الدلالى الأخير. وهو قرار مبنى على مقدمات وهمية تخضع لمنطق صورى شعورى فى الآن ذاته، مما يسمح لنا بأن نعتبرها رؤية خطابية، إن صح هذا التعبير، أو لنقل بطريقة أخف، إنها تتذرع بأسلوب خطابى يستثير العواطف لوقف التعاطف؛ فالعرى الذى فزع منه فى الحلم وأصبح أشد ما يخشاه عند الجنون كناية عن مفارقة المجتمع ومواضعاته التقليدية، واقتران الجنون بالسجن هو الربط اللاشعورى بين

لامعقولية الحياة وعبثية السياسة، والشاعر الغيرى هو الذى يشفق من هذه المفارقات. أما الشاعر الرجيم الحميم ـ ولم يكن حجازى كذلك ـ فهو يبحث عن هذه المفارقات ويجد نفسه فيها.

تقوض عالم حجازى البطولى ولما يصل إلى غاياته، رثى عمره الجميل دون أن يبلغ الأربعين، رأى كيف تجرف تحولات الحياة أحلامه الشعرية وكم تحصد أعمار جيله، تفجع كثيرا، لكن مقطوعة محكمة «مرثية لاعب سيرك» تظل من أصفى وأقوى ما خلفته هذه المرحلة فى شعر حجازى. أبرز ما يتمثل فيها هو تلك البؤرة المزدوجة التى توهمك بأنها تحدق فى المشهد الخارجى بينما هى غارقة فى استبطان الذات. لقد أدرك الشاعر بعد انقشاع الغيم البطولى الوردى أن التمثال الذى نصبه يسقط فى قلب خطئه، وأن هذا السقوط محتوم لم يكن بوسع أحد أن يتداركه، وأن هذا هو جوهر المأساة على الطريقة الإغريقية، لكن التعبير بتوظيف تقنية الأمثولة جديد فى أدوات حجازى الفنية:

فى العالم المملوء أخطاء
مطالب وحدك ألا تخطئا
لأن جسمك النحيل
لو مرة أسرع أو أبطأ
هوى.. وغطى الأرض أشلاء.

ولأن كاف الخطاب امتداد لاستراتيجية التعبير عند الشاعر فإنها تنصرف إلى واحد من ثلاثة أطراف؛ أولها اللاعب ذاته وهى تصنعه بينما تتوجه إليه لتصب خيمته التخييلية. وثانيها القارئ الذى يتماهى مع هذا اللاعب ويستغرق لديه فى موجة من الإشفاق على النفس والرثاء للمصير، وثالثها الشاعر الذى يدور حول تجربته ويستحضر بشكل لاشعورى خبرته وعذاباته ونفسه اللوامة وهوة السقوط وهى تفغر فمها له. تتسع الكاف لتشير لكل هؤلاء كما يتسع الجسد النحيل ليضم بين عطفيه أجسادنا جميعا لو أخطأنا الإيقاع المطلوب، لو أسرعنا قليلا أو أبطأنا بأكثر مما ينبغى، سيصبح قدرنا ـ ولا مفر ـ مثل مصير اللاعب فى سيرك الحياة. الشاعر يسبق الحوادث فى السرد لأن الزمن يتعقبه، السقوط حتمى لأن الكمال مستحيل. من الذى لا يخطئ؟ هل هذه هى سقطة التمثيل فى السيرك، أم سقطة السياسة فى مشاريعها الوهمية، أم سقطة الشعر فى تعلقه بالمثل الأعلى الذى لا وجود له؟ تصلح الأمثولة لجميع هذه الاحتمالات وهى تشير إليها بينما تصنع هيكلها الدلالى:

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ
فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال
حين يغيض فى مصابيح المكان نورها وتنطفى
ويسحب الناس صياحهم،
على مقدمك المفروش أضواءً!
.. .. ..
حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته
مودعا، يطلب ود الناس، فى صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال،
مستقيما مومئا
وهم يدقون على إيقاع خطوتك الطبول
ويملأون الملعب الواسع ضوضاءً
ثم يقولون: ابتدئ
فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.

يشد المقطع توتره بسرد المشهد وإرهافه وعرض صوره عبر الانتقال من التساؤل إلى الوصف التفصيلى للمكان والناس والألوان والإيقاعات، مما يجعل حدث الكلام منبئا عن حدث الأفعال فى تطابق نثرى متصاعد. لكن المقطع يشد وتره الغنائى عبر ...نية أليفة هى تكرار البداية فى النهاية: «فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ». وهو ليس تكرارا صوتيا بقدر ما هو مصيرى قدرى يتربص باللاعب والمشاهد والمخاطب بشكل لا فكاك منه، كل ما هناك أننا لا نعرف موعده. ولأن وقوع البلاء أخف من انتظاره تصبح القصيدة إرهاصا مرهقا بالخطأ ومرثية حارقة لضحيته، هنا تتحول الإرادة الصانعة إلى أداة مسخرة والفن الرفيع إلى مجرد تمهيد للسقوط. فالفنان لم يسحر جمهوره فحسب، ولكنه امتلك المدينة بعد أن نبض له قلبها حتى أصبحت «مدينته». وتقابل الموقع التركيبى بين ضوضاء وأضواء يكشف عن تراسل الصوت والصورة فى منظومة الشهرة، بقدر ما يكشف عن فداحة الثمن المنتظر.

ومن اللافت أن يكون النمـوذج الفني الذى يؤثره الشاعر فى أمثولته نموذجا استعراضيا متحركا، وأن تكون هذه الحركة الصامتة هى مصدر نبله وفروسيته حتى يصبح الصورة المعكوسة للشاعر المتكلم المتجه إلى الآخرين، وهو يصنع لهم إيقاعاتهم الوجدانية والجماعية. فلغة الحركة الرشيقة المحسوبة بدقة هى شعر اللاعب كما أن كلمة الشاعر هى لعبته الموزونة، وكلاهما مغزول على نول الاتصال والانبهار. لكن: أين يكمن الخطأ فى الشعر؟ فى الرهان على الجياد الخاسرة؟ فى الرهان على الزعيم الذى انقهر ومات؟ فى الرهان على زمن التحرير الذى ولى وخلف عصراً آخر؟ فى الرهان على ما فى العمر من «جمال» سياسى وعاطفى زائل؟ أم فى الرهان على التعلق الشديد بإعجاب الآخرين وهو متحول لا محالة إلى رثاء وإشفاق؟

لعل تحويل الواقعة إلى أمثولة تحتمل التأويل وتعدد المعنى هو العبور من الزائل إلى الدائم، من اللعب إلى الفن، من البهلوانية إلى الشعر الرصين الحكيم. ويصبح العمر المرثى فى الديوان بأسره هو عمر المخاطب الجماعى فى ارتداده إلى ذاته بعد انسحاب الضوء عنه من تلك البؤرة المزدوجة.

ومع أنه يرصد تشكل المأساة كما تقع أمام عيوننا فإنه مجرد شاهد عليها، لايتقدم دراميا فى قلب وقائعها ولا يستبطن دخائل شخوصها حتى يصبح من صانعيها. يظل خارجيا فى ملامسته لها، تحجبه الكاف عن الياء، الخطاب عن تقمص الدور. ولو كان صلاح عبد الصبور هو الذى يكتب هذه القصيدة الحجازية لاختلفت ضمائره، لأنه كان شاعرا دراميا لابد أن يتماهى بعمق مع لاعبه ويجسد وساوسه ويبرز دينامية خطئه وجهده الإرادى العظيم لتجاوزه. ولو كان البياتى هو الذى يكتبها لأشبع المهرج شماتة واستعدى عليه شرفاء الأرض، ولو كان السياب لبحث عن أسطورة يخلع عليها ثوب القداسة حتى تصبح عشتارية بعشية. ولكن استراتيجية حجازى الشعرية تختلف عن كل هؤلاء، لأنها تجعل من خطابه تعبيرا مباشرا عن المخاطب فى خطوبه القومية الكبرى وأتراحه الشخصية على حد سواء.

تعبيرية حجازى:

اعتمادا على التمييز الذى نقيمه بين أساليب الشعر العربى المعاصر وتوزعها، أو تراوحها، بين قطبين هما التعبير والتجريد، يوسعنا أن نضع حجازى بارتياح فى منطقة الشعر التعبيرى. لأنه يصدر عن تجربة متخيلة تشير إلى مرجعية متصورة لدى القارئ فى حياته الخاصة والعامة، تتميز بقدر واضح من التماسك والشفافية، تستخدم أدوات التصوير والترميز لتقريب هذه التجربة وتعميق الوعى المتواصل بها، حتى يصبح فى مقدور القارئ أن يحدد «الموضوع الجمالى» للقصيدة ومظاهره الحيوية. لا يطاردنا السؤال الملحاح «عمّ يتحدث؟» فيلهينا عن تأمل الكيفية التى يشكل بها خطابه والحركات التى يتخذها لتكوينه، بل يسلمنا منذ البداية ـ ربما من أول عتبات النص فى عنوان القصيدة ـ مفتاح الدلالة الكلية وشفراتها العديدة. وهو يمتح بعد ذلك من معين الشعرية العربية ويستقطر إيقاعاتها العديدة ليخلص إلى صوته ونبرته الشخصية، وهى نبرة جهيرة ومباشرة، ترتفع عن الاستغراق فيما هوحسىّ ملموس، وتقع دون التعدد الدرامى المتوتر، فتحتل موقعها فى المنطقة الحيوية التى شغل السياب أكبر مساحة منها بهمومه الشخصية والقومية وكشوفه الجمالية. يدرك حجازى مرحلة تالية لها ويفتح فيها أفقا يسير على خطاه شعراء كبار مثل أمل دنقل وغيره، لكنه يمزجها بتجربته الشخصية ويتشرد من أجلها، يتسكع فى شوارع باريس فيتمثل نفسه مرافقا لحسناء فاتنة، ليست سوى «الثورة العربية» بلحمها ودمها:

أنا، والثورة العربية
نبحث عن عمل فى شوارع باريس،
نبحث عن غرفة،
نتسكع فى شمس إبريل
.. .. ..
إن زمانا مضى،
وزمانا يجئ!
قلت للثورة العربية :
لابد أن ترجعى أنت
أما أنا
فانا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفئ!

امتلأ كيان الشاعر بروح الجماعة كما كان يفعل منذ الجاهلية الأولى، فتقمص شخصيتها واصطحب معه فى منفاه أجمل بناتها المعاصرات فى ذروة شبابها: الثورة. على أن مذاق هذه الكلمة عام ١٩٧٤ يختلف تماما عن نكهتها المعطوبة الآن، وصفة العروبة فيها كانت تجعلها أختا كبرى لثورات التحرير العالمية العاتية حينئذ، اصطحبها معه ليمارس البطالة ويعانى حالة الشلل القاتل فى المنفى. واللعبة التخييلية التى يصطنعها فى غاية البساطة والألفة؛ إنها الاستعارة المكنية التى طالما اتكأ عليها الشاعر العربى. فقد صارت الثورة شابة يافعة تهرب مع عشيقها إلى ديار غريبة؛ يتضوران جوعا ويبحثان عن المأوى، وهو إذ يدرك تحولات الزمن وتقلبات التاريخ يؤثر أن يلقى مصيره بمفرده ويناشدها الرجوع لديار الأهل لتموت فى حضنهم، أما هو فمصيره الهلاك الجميل تحت الرذاذ الدفئ، لعله يستحضر لاشعوريا موقفا مشابها لامرئ القيس:

بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه   وأيقن أنا لاحقان بقيصرا
فقلت له لا تبك ويحك إنما   نحاول أمرا أو نموت فنعذرا

هذه البكائية الجديدة تجعل الصاحبة بديلا للصاحب، وتضع باريس محل القيصر، وتندب المستحيل الذى لم يتحقق؛ سواء كان هو الأمر أو الملك قديما أم الثورة والمجد حديثا، وتسعد بالاستسلام للمصير ومواجهة الهلاك بشجاعة شعرية. لعل كلمة «هالك» هى المسؤولة عن هذا الاستحضار واقتران التيه الجديد بالقديم، لكن حسن الضياع فى سبيل الحلم العظيم دون تحقيقه يملأ كيان الشاعر منذ الأبد، ويصله بروح الجماعة إلى الأزل. هذا الأفق المطلق يتحرك فيه حجازى متلبسا قناع البطولة القومية وهو يتوهم امتلاك روح أمته الشابة بهذه الاستعارة المكنية البسيطة فيبدو مرة أخرى مثل لاعب السيرك الماهر المتربص بالخطأ.

سيناريو القصيدة:

من أبرز معالم التعبيرية عند حجازى أن قصائده موزعة على مساحات مضيئة من الشعر السياسى والإنسانى دون لبس أو ارتباك. كل قصيدة لها «سيناريو» بالغ التحديد والصفاء، لها بنية دلالية مكتملة، لا تشكو الطول ولا القصر ولا الترهل، تدخل عالمها فتهديك إلى معالمها دون عناء. تمتلك إيقاعها النفسى والموسيقى الفريد، تشير إلى معطيات الحياة بألوانها الحقيقية، تبنى زمنها فى تراكم الأفعال والصفات وتوالى المشاهد. تنصب خيمة المتخيل بيسر ومهارة على أرض مبسوطة ومسوّرة. على أن لغته الشعرية قد أصابها فى المنفى قدر كبير من الاكتناز والامتلاء، تركزت فيها عصارة خبرته المتجددة بخمر الأسلاف وعطر المكان. استنجد بها كى يحمى غربته من الذوبان والتلاشى، صارت الكلمة وطنه الذى يبيت فيه، وتعويذته التى يلجأ إليها، وتبلورت لديه ذاكرة بصرية سينمائية محدثة، تحيل سيناريو القصيدة إلى لقطات موصولة بإحكام شديد، فى «مونتاج» مدروس وتركيب ذكى غير مصطنع. يستعين بالسرد والطرد، بالزمن والمجاز فى تخليق كائنه الشعرى. يحكى عن تجاربه اليومية ما يجعلها رموزا كونية تعلو على الآنيّ الموقوت، يقول فى «أغنية»:

أنت فاتنةٌ
وأنا هرمٌ،
أتأمل فى صفحة السين وجهى،
مبتسما دامعا
.. .. ..
أنت فاتنة
تبحثين عن الحب، لكننى
أقتفى أثرا ضائعا.
كان لابد أن نلتقى فى صباى
إذن
لعشقتك عشق الجنون
وكنا رحلنا معا.

توقظ قافية العين المفتوحة رؤى حلمية وشعرية فى ضمير القارئ وهو يشهد الموقف ويرقب أطرافه فى دواخلهم، فتتردد أصداء من شوقى فى ذاكرة النص الخبيئة:

قد يهون العمر إلا ساعة   وتهون الأرض إلا موضعا

لكن المشهد هنا مفعم بالتفاصيل البصرية، بالفتون والغضون، بالحب واقتفاء الأثر، بالرحلة المستحيلة فى الزمن الضائع،

ومفعم بالتوزيع الإيقاعى المتوازن بين الضمائر والسطور فى تناوب نسقى جميل، تتبادل فيه المرئيات والكلمات لعبة الغياب والحضور. فالفاتنة نفحة باريسية، والهرم كهل مصرى، وصفحة السين تنعكس على وجدانه مثل وجه النيل فيلتقى على محياه الدمع بالابتسام. هى تبحث عن الحب فى بلد تحرر فيه الإنسان، وهو أشد ظمأ منها للعشق لكن أولوياته قاسية ومنفاه وبيل، يتوهم حربه مع الزمان الذى حرمه من الصبوات ناسيا أن جنون شبابه لم يكن فى أحضان الغيد، بقدر ما كان فى سكر الأناشيد القومية والوطنية.

لقد أصبح الآن بلا قلب، مثل مدينته الأولى، بل يبدو كأنه قد فقد روحه، ولم يعد بوسعه سوى أن يرقب من بعد حركة جسده وهو يتقافز أمام عينيه:

يهبط الجسد الآدمى وحيدا إلى القاع،
يبحث عن نفسه فى المحطات،
مزدلفا فى سراديب معتمة
تتداعى به لزمان سحيق
.. .. ..
يوغل الجسد الآدمى الحزين
ويقفز كالقرد من ظلمة فى الطريق
إلى ظلمة،
تابعا أثر امرأة واجهته
فحوّل عينيه عنها،
وظل يراقبها فى زجاج النوافذ،
حتى مضت وهو لا يستفيق.

تسلم العين قيادها فى هذه المقطوعة إلى القاف الساكنة فى رحلة القلب، حيث يمارس صوت القصيدة معراجا عكسيا إلى سراديب الماضى القدسى، فكأن الروح التى تتطلع للفردوس هى التى تصعد للسماء، أما الجسد المثقل بالحزن والخيبة فإنه يهبط إلى القرار، وليست الذاكرة سوى مدفن الحياة الماضية وأشواقها المحبطة. لكنه يعبر عما يحدث الآن، فالفعل مضارع وآنى (يهبط، يبحث، تتداعى، يوغل، يقفز) حتى إذا وقع على الصورة الموازية للمشهد الافتتاحى اتخذ سمت الحال المحكى وهو يسرد قصة ذهوله أمام الفتنة وعجزه عن مبادرتها. المهم لدينا أن حركة القصيدة المنتظمة فى المكان والزمان لا تهتز ولا تتشتت. لا تنفلت من يدى القارئ ولا تغيم فى نظره، وتظل طريقتها فى التعبير هى إبراز الفاعل المترجم لحالة الذات بدقة «الجسد الآدمى» فهو يتحدث عن شق من نفسه بعد انشطار الأنا إلى روح مضيع وجسد متوغل. لا يبقى من غنائية النص سوى ظل باهت خفيف يتمثل فى ترجيع الفاعل والقافية، وتوازى صيغة اسم الفاعل «مزدلفا، تابعا»، أما بقية أصوات المقطوعة فتزحف بتثاقل الجسد المرهق إلى قرار الماضى وعتمته وخلوه من المعنى مثل حركات القردة. هنا تتضافر مستويات التعبير الصوتى والنحوى لتخليق الدلالة الشعرية فى متخيل النص الكلى.

والطريف أنه سرعان ما يستفيق من هذه الغفوة المتثاقلة ويلتفت إلى ضمير الغيبة الذى يصلح امتدادا لسرد ما يفعل هذا «الجسد الآدمى» قائلا:

إنه يتجاوز ميعاده،
ثم يدخل معتذرا،
خالعا عنه ما يرتدى،
جالدا نفسه بيديه،
يمزق أعضاءه ندما،
ويقدمها لقما للمعادن،
نابضة بالضراعة والخوف،
لكنه فى النهاية ينظر من حوله
فإذا هو ملقى به،
في بداية ذات الطريق
.. .. ..
كل يوم له هذه التجربة.

يلاحظ القارئ أن الطابع الذى يغلب على تجارب هذا الديوان (كائنات مملكة الليل) أقرب إلى مناخ (أربعاء الرماد) الإليوتى، ممتزجا بشذرات من الحداثة الفرنسية المستلة برفق من إطارها التاريخى لتعبر عن هجاء الزمن وعبثية دورته. فهو يشهق بالذنب والندم فى لحظة واحدة، ويترك لبعض السقطات السيريالية أن تلمع فى عبارته مفارقة لنسيجها المعتاد

«ويقدمها لقما للمعادن» تستعصى على الذوبان الدلالى، لكنها تصنع مشهدها المبيت مقدما فى سيناريو القصيدة مطروحا على الطريق، قبل أن تختمها بهذه النغمة الدورية «كل يوم له هذه التجربة»، فينتهى بها المقطع كما انتهى بالقصيدة السابقة، مما يجعل المقطع الأخير استئنافا لقول آخر، أو مونتاجا لقصيدة موازية، فتلعب علاقات الفصل والوصل دورها فى تسوير النص. لكن الملاحظ أن المخاطب لم يصبح هو الآخر، احتل المتكلم رقعة الضمير الشعرى بين الأنا وهو، وأصبح هو الذى يتم توجيه النص إليه. إنها لحظة المراجعة فى استراتيجية الخطاب الشعرى بعد الامتلاء طويلا بالآخرين والتمرد عليهم ورثاء الذات فيهم.

اتساق الخطاب وكثافته:

من بين ١٦ قصيدة يتضمنها ديوان حجازى الأخير (شجر الأسمنت) هناك ٨ قصائد مهداة إلى شخص معين، وبقيتها تحمل مؤشرات دالة على نوع الخطاب الشعرى مثل «طللية» و«أغنية للقاهرة»، لكنها جميعا محددة الزمان والمكان بشكل لافت على اختلاف الترتيب. ومعنى هذا أن نص حجازى لايداخله أى التباس أو تشتت وهو فى ذروة نضجه، بل يظل تعبيريا محددا ناصع الوضوح موصولا بأنواع الخطاب الشعرى المألوف فى الذائقة العربية. لأن العنوان والإهداء، وهما مما يحلو للنقاد اليوم أن يطلقوا عليه عتبات النص، يكفلان توجيه الدلالة إلى بؤرتها المقصودة دون إبهام، فلا يصبح هناك مجال لإشاعة قدر من الغموض الذى يغلف النص الشعرى بطبقة رقيقة تحميه من فداحة الانكشاف فى النص التواصلى المباشر، مع أن هذه العتبات لا تحرق كل مستويات الدلالة الممكنة فى التأويل، إذ يظل بوسع القارئ أن يفهم هذا المخاطب فى الإهداء، لا باعتباره شخصا محددا ـ عبد الرحمن منيف أو صلاح عبد الصبور أوچاك بيرك أو أمل دنقل أو غيرهم ـ وإنما بما يتجمع فيه وحوله من معطيات رمزية تحيله إلى نموذج للأديب أو الشاعر بما يشغله حضورا وغيابا من قضايا أو يثيره من مشكلات. غاية ما هناك أن القصيدة بهذه المؤشرات تنتظم فى خطاب متسق لا يقع فى أحادية الدلالة بقدر ما يتبع استراتيجية منظورة فى توجيهها.

وإذا كانت تلك الإشارات تنأى بالنص عن التجريد بما تنقذه من إمكانات اللبس والتشتت فإنها لا تحرمه من إمكان الكثافة التى تعتمد، فى تقديرى، على أمرين: أحدهما ارتفاع نسبة الأشكال المجازية والثانى استغلال مساحات الصمت لإبراز جسد الكلمات وتفجير طاقتها الشعرية.

ولنأخذ نموذجا لهذا الوضع آخر قصائد الديوان: «منتصف الوقت» وهى مهداة بإبهام يسير إلى «جمال الدين بن شيخ» لأنها لا تتحدث عنه مثل بقية الإهداءات غالبا، بل تبدأ بشكل تغلب عليه الرؤيا وتدور فيه كلمات المتصوفة:

كأنى فى انتصاف الوقت حين خرجت من ظلّى
يعرينى فراغ عاصف يلتف من حولى
كأنى فى انتصاف الوقت أولد، أو أموت،
كزهرة تشهق فى منحدر السيل.

وإذا كانت كناية الخروج من الظل أو فقدانه تشير إلى تبدلات الحياة، وتحولات تجاربها الوعرة، فإن استواء الولادة والموت عبر حرف العطف التخييرى «أو» يلقى بنا فى فضاء المطلق الشعرى والوجودى معا، دون أن تنقذه كاف التشبيه التراثية بالزهرة فى منحدر السيل. إنه يقارب «حالة» ولا يستطيع أن يفصح عنها، فيكتسب نتيجة لذلك قدرة فائقة على تكثيف القول وتشعيره.

لكن سرعان ما يبدو أنه لا يطيق بعدا عن التصريح ولا يقيم طويلا فى منطقة التلميح:

أقول لهذه الأرض البعيدة: لا تناديني
ولا تستعجليني!
لم تزل ريحى تهب
ولم تزل لى دورة أكملها
قبل غروب الشمس أو منتصف الليل
وما يعجلنى؟ لا التاج معقود على رأسى
ولا بنلوب عاكفة على نولى!

نراجع القصيدة فى بعض عتباتها فنجدها مؤرخة فى باريس عام ١٩٨٩ . فنعرف أن الأرض البعيدة ليست سوى مصر، وأن الأزمة حينئذ كانت هى عودة الشاعر المعجل إلى وطنه ونداؤه لأرضه، وأنه عندما استحال فى منفاه كونا كاملا ظل يخامره

الشعور بالضياع فى مهب الريح وفقدان العمر مع دورة الشمس، ومع أنه يصور كل ذلك إثباتا لوجوده المتحقق المتطلع للمستقبل فإن صيغة الإثبات تعكس اختمار الصورة فى مرآة النفى فى لاوعى الشاعر وكأنها أسئلة يلقيها على نفسه أكثر مما هى حقائق يزهو بإثباتها: هل مازالت ريحى تهب، وهل لم تزل لى دورة أكملها؟ وبين النفى والاستفهام علائق نحوية وشعرية عميقة؛ أى أن ما ظنه إثباتا لم يلبث أن تحول إلى نفى.

ثم يأتى التساؤل الإنكارى الطريف الذى يستحضر فيه صوت القصيدة بشكل غير مباشر أطراف أسطورتين: إحداهما قريبة، وهى لشوقى فى منفاه الوطنى وما بويع به من إمارة الشعر وعقد تاجها على رأسه. أما الأسطورة الثانية فهى أبعد من ذلك، لأنها تتصل بتلك المرأة/ الوطن/ بينلوب المنتظرة عودة البطل الملحمى الغائب عوليس والمكرسة حياتها من أجله، ترد الخطاب بنقض غزلها. هذا التساؤل الذى يداعب وهم المجد والبطولة وهو ينفيه من أفق المتكلم ليرده إلى بصيرة الإنسان الواقعى المعاصر لابد أنه يعكس ساعات طوال من الحوار بين الشاعر وصديقه المغترب الأبدى عن العودة ومشكلاتها. لكنه يرتفع بالخطاب عن هذا الظرف المباشر ليولد فى منطقة الشعر البعيدة عندما يقف الصوت لينادى الأرض وهو يرتق مشاعره وأفكاره ويحاور ذاته وقرّاءه، بحيث يصبح انخفاض نبرة البطولة إيذانا بارتفاع درجة الشعرية، وغلبة نموذج الأمثولة مؤشرا لزيادة كثافة القول وامتلائه المفعم بروح التساؤل والشك والشعور بانعدام اليقين.

وعندما تكتمل دورة القصيدة يعود صوتها ليخاطب أرضه ومصره:

أقول لهذه الأرض البعيدة!
أشرقى من عتمة!
وتجسدى من كلمة!
وتشردى مثلى
أقول لها:
لقد متّ معى، فابتدئى الآن معى
يا وردة تزهر فى المحل
أقول لها: اتبعينى لا تناديني
ولا تستعجلينى!
إننى امضى على رسلى
ولى شرطان ينبلجان يوما فيك
حينئذ يلوح شراعى الضليل،
أبيض فى غروب الشمس أو منتصف الليل
وما يعجلنى؟ لا التاج معقود على رأسى
ولا بنلوب عاكفة.. على نولى!»

ومع أن كل ذات شاعرة تجر العالم وراءها كأنه كلبها المحبب الصغير، إلا أن هناك تحولا يسيرا فى خطاب هذا السندباد ذى الأشرعة الضليلة البيضاء، فقد هاجر فى البداية يتسكع فى شوارع باريس، وبرفقته عشيقة صباه «الثورة العربية»، لكنه لم يلبث أن توهم خياله وحسب أن وطنه قد مات فى غيبته وآن له أن يبعث مع عودته، ولأن القارئ المعاصر لم يعد يحتمل فخريات الشعراء ولا نزقهم البطولى الصبيانى فإنه يتنفس ارتياحا لتكرار صيغة النفى: «لا التاج معقود على رأسى، ولا بنلوب عاكفة على نولى» خاصة وهى تجمع القصيدة فى منديل معقود، تتكثف شعريتها بقدر ما تغزل مجازاتها وتستحلب أساطيرها بتؤدة وأناة، محافظة على اتساقها وطابعها التوصيلى البارز، وإن كانت قد ضيعت بشكل متعمد كثيرا من نبراتها الخطابية وإيقاعاتها الغنائية، لكنها تظل شاهدة على قدرة الشعر فى اختزان رحيق الحياة وتعتيقه، وإغرائه للقراء بمعاودة توليده وتخليقه، فى محاولات متجددة لاكتشاف جمالياته وتوصيف تقنياته وأساليبه.



قصيدة حجازى
الجدلية الحية مع الموروث الشعرى

فاروق شوشة*

ترجع قيمة الإنجاز الشعرى للشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى فى ديوان شعر الحداثة إلى قدرته الفذة على إقامة جدلية حية مع الموروث الشعرى من ناحية، والانفتاح المستمر على آفاق المغامرة والتجاوز من ناحية أخرى .

هذه الجدلية الحية مع الموروث الشعرى تتنامى وتتعاظم فى مشروع حجازى الشعرى كلما تقدمت به الخطى، وعمق المسار، واكتملت ملامح الإنجاز. عندئذ تكتسب لغته الشعرية ولع الافتتان بمنازلة الأقران السابقين من فرسان الشعر العربى، وزهو المصاولة، تعبيرا عن الذات وإثباتا للقدرة على التجاوز والاختلاف . وهى لغة تكشف عن روح وموقف، وتتجاوز الدلالة الخارجية لمفهوم الصياغة الشعرية بحيث تصبح روحا شعرية عارمة دانت لها الأداة، واكتملت عناصر النضج والخبرة، وتفجر الوعى الجديد بالحياة وبالشعر.

من هنا يكتسب المشهد الأخير فى شاعرية حجازى معناه وحميّاه، وهو يفسح لهذه الجدلية مساحة أرحب فى منازلاته الشعرية لسينيّتى البحترى وشوقى ونونية الكروان للعقاد على سبيل المثال .

هذه الجدلية الحية مع التراث ـ فى هذا المجلى من تجلياتها ـ ليست وليدة الصدفة أو العبثية وإنما هى مشروطة بشرط الاغتراب، والسعى الحثيث إلى تأكيد الذات فى المكان والزمان. وبقدر ما كانت سينيّتا البحترى وشوقى محاولتين فذتين للاتكاء على جدار الماضى فى مواجهة خواء الراهن والحاضر، وتثبيت الجذور فى مقابل النفى والتشريد واللاوطن، فإن حجازى يتعامل مع شرط الحال الشعرية عند الشاعرين ويتجاوزه وجوديا إلى وطن متيقن، تشارك القصيدة فى صياغته بقدر ما ينجح الشاعر فى بعثه وتشكيله، وإسباغ روح الحياة على مشروعه المستقبلى. وطن هو الحرية فى مقابل المنفى والأسر، اليقين فى مقابل العدم والتشرد، وهو

* شاعر مصرى.

المدينة والمأوى والقطا والحلم والفرح الكونى ووجه الطفولة المفتقد .

لقلد صاغ العقاد نونيّته عن الكروان في ديوانه (هدية الكروان) مقدما للديوان بهذه السطور :

تسمعه الفينة بعد الفينة فى جنح الليل الساكن النائم البعيد القرار، فيشبه لك الزاهد المتهجد الذى يرفع صوته بالتسبيح والابتهال فترة بعد فترة، ويشبه لك الحارس الساهر الذى يتعهد الليل بالرعاية بين لحظة ولحظة، وينطلق بالغناء فى مفاجأة منتظرة أو انتظار مفاجىء فلا تدرى أهى صيحة جذل أم هى صيحة روعة وإجفال. ولكنك تشعر بالجذل والروعة والإجفال تتقارب وتتمازج فى نفسك حتى لا تتفرق، كأنك تصغى إلى طفل يرتاع وهو جذلان، ويجذل وهو مرتاع، ويطلب الخطر ويشتهيه لأن للخطر فى حسه طرافة وحركة، فهو من عالم التفاؤل والإقبال لا من عالم التشاؤم والنكوص.

ثم يقول العقاد :

ويطلع عليك بهتافه من هنا وهناك، وعن اليمين وعن الشمال، وعلى الأرض وفوق الذرى، فيخيل إليك أنك تستمع إلى روح هائم لا يقيده المكان ولا يعرف المسافة، أطلقوه فى الدنيا على حين غرة فسحرته فتنة الدنيا وخلبته محاسن الليل فهو لا يعرف القرار ولا يصبر فى مطار. فأنت تتلقى من صوت هذا الطائر الأليف النافر عالما من معان وأشجان يتجاوب فيها تقديس المصلى القانت، وحدب الحارس الأمين، وروح الطفولة، ومناجاة الخطر المقبول، وهيام الروح المنهوم بالحياة والجمال: عالم لا نظير له فيما نسمع من غناء الطير بهذه الديار .

ومن العجب أنك لا تقرأ صدى للكروان فيما ينظم الشعراء المصريون على كثرة ما يسمع الكروان فى أجوائنا المصرية من شمال و جنوب.

وأعجب منه أنك لا تقرأ فيما ينظمون إلا مناجاة البلابل وأشباهها على قلة ما تسمع فى هذه الأجواء .

فكأنما العامة عندنا أصدق شعورا من الشعراء، لأنهم يلقبون المغنى بالكروان ولا يلقبونه بالبلبل، فيصدرون عن شعور صادق ويتحدثون بما يعرفون.

ويستهل قصيدته قائلا :

هل يسمعون سوى صدى الكروان
صوتا يرفرف فى الهزيع الثانى
من كل سار فى الظلام كأنه
بعض الظلام تضله العينان
يدعو إذا ما الليل أطبق فوقه
موج الدياجر دعوة الغرقان
ما ضرّ من غنّى بمثل غنائه
أن ليس يبطش بطشه العقبان
إن المزايا فى الحياة كثيرة
الخوف فيها والسُّطا(*) سيان

* *

يا محيى الليل البهيم تهجدا
والطير آوية إلى الأوكان
يحدو الكواكب وهو أخفى موضعا
من نابغ فى غمرة النسيان

(*) السُّطا : السطوة والإرهاب.

قل يا شبيه النابغين إذا دعوا

والجهل يضرب حولهم بجران

كم صيحة لك فى الظلام كأنها

دقات صدر للدجنة حان

هن اللغات ولا لغات سوى التى

رفعت بهن عقيرة الوجدان

إن لم تقيدها الحروف فإنها

كالوحى ناطقة بكل لسان

أغنى الكلام عن المقاطع واللغى

بث الحزين وفرحة الجذلان

وتمضى قصيدة العقاد على هذا النسق الذى حاول أن يقرب من فكرته إلى القارئ فى مقدمة الديوان، فالكروان محيى الليل البهيم، وهو الذى يحدو الكواكب، وهو شبيه النابغين عندما ينهضون بالدعوة والجهل منتشر من حولهم. وهنا يكشف العقاد عن إيمانه الراسخ بالنزعة الفردية التى يمثلها النبوغ، وتمثله لفكرة العبقرية التى صاغ من خلالها كتاباته عن العبقريات، لافتا الانتباه بشدة إلى عبقريته هو وإلى نبوغه وتفرده. فالكروان فى هذا المنظور الفكرى والتمثل الفنى صنوه فى التفرد والنبوغ والعبقرية، صنوه فى التوحد والعطاء الشجى للآخرين حتى ولو لفّ هؤلاء الآخرين ظلام الجهل والتخلف .

نونية العقاد، إذن، عودة والتفات إلى زمن جميل مضى، وحنين إلى وجود ساكن، وإلى مشهد طبيعى تتراوح فيه الأنفاس الباحثة فى الليل البهيم عن سر التهجد والإيواء إلى الأوكار فى غمار التقلب بين بث الحزين وفرحة الجذلان. أما نونية حجازى التى حملت عنوان «الكروان»، أيضا فليست نغمة كروانية بهذا المعنى وإنما هى نعيب يوقظ المدينة الميتة، ويفجر فى شرايينها براكين الغضب والتمرد والوعى بالفجيعة. إن كروان حجازى هو صوت القارعة الذى يدوى كالزلزال، محذرا ومهددا ومبشرا، ومانحا رحلة الإنسان أعظم منجزاتها على الإطلاق وهو يكرر فى ختام قصيدته :

المجد للإنسان

المجد للإنسان

يقول حجـــازى فى مستهل قصيدته وقد ضمنه مطلع قصيدة العقاد :

هل يسمعون سوى صدى الكروانِ

صوتا يرفرف فى الهزيع الثانى

قمر سجين فى الدجنة

أو ملاك فوق أجداث الخليقة نافخ فى الصور

أو فجر جنين بازغ

فى الصمت، ينقر قشرة الأكوانِ

الملك لك لك

الملك لك لن

صوت يجئ من البدايات السحيقة ساطعا

متراميا فوق الخضم الغيهبى

تجيبه أصداؤه ويجيبها

فكأن نجما قد تنزل من سماوات

يمجّد فى المرايا عريه

والكائنات غريقة فى لحظة الرؤيا

كأن الكون يولد من جديد

كانت الروح اختلاجات تراود نفسها فى الطينة الأولى

وكان الشكل وردا فى سحاب قادم

أو أنه الوجه الذى سيظل محتجبا

لتفتر الورود عن ابتسامته

وكان الله والشيطان يصطرعانِ!

الملك لك لك

الملك لك لك

ثم يقول فى مقطع آخر من القصيدة كاشفا عن وجه المدينة الميتة التى تلوثت بالخطيئة العمياء فاستحقت العقاب، وعقابها ظلام سرمدى، لقد تخلت المدينة عن إيمانها وسقطت فى عبادة الأوثان، واللغة لغو والأشعار بلا معنى أو وزن، والكروان الناعب يعلن طقوس الموت والفجيعة :

من أين يأتى كل هذا الموت ؟

أى خطيئة عمياء لوثت المدينة

فاستحقت أن تعاقب بالظلام السرمدى

تعيشه والشمس طالعة

تزف له ، وتنجب منه نسلا شائها

وجه ولا عينانِ

وفم ولا شفتانِ

لغو ولا لغة

وأشعار بلا معنى ولا ميزانِ

وتأوهات أسرة بجلاجل وخلاخل

ويقال تلك أغان

ومعابد للات والعزى على أقداس أخناتون

تفترع العذارى فى محاربها،

ويذبح صقر أوزوريس،

يستقوى الخصىّ بلحمه والزانى

الملك لك لك

الملك لك لك

لكن قصيدة حجازى سرعان ما تنتفض بالبشارة والبشرى. إن خلاص المدينة يتمثل فى شهادتها على الإثم الذى اقترفته :

حينئذ ستعبر عالم الموتى

ويشرق من جديد وجهها

وتعود للدوران

عندئذ يرجع صوت الكروان رمزا لينبوع النور الذى تفجر، وتطهر المدينة بخلاصها من المعصية، ولا يكون الكروان مجرد مؤنس جميل أو شاد يدندن بأعذب الألحان فى الهزيع الثانى من الليل، كما تمثله العقاد أو كما صوره طه حسين فى قصته الحزينة (دعاء الكروان) شاهدا على الحب والفجيعة. وإنما هو الصوت المزلزل، يوقظ الموتى، ويطلق أشعة الشمس ويعتلى براق حورس، أو هو عودة الروح التى ترف ساهرة على الجثمان .

وعندما يصوغ حجازى سينيّته، فإنه يواصل جدله الحى مع الموروث الشعرى حين يستحضر سينيّتى البحترى وشوقى. وإذا كان قد تخير التصدى لمطلع قصيدة البحترى :

صنت نفسى عما يدنس نفس

وترفعت عن جدا كل جِبْس

فإنه لا يتوقف عند مطلع سينية شوقى :

اختلاف النهار والليل ينسى

اذكرا لى الصبا وأيام انسى

وإنما هو يتخير ـ استجابة منه لحال البعاد ومقام الاغتراب ـ الموضع الذى يلائمه والبيت الذى يعنيه:

وطنى لو شُغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

إن حجازى يفاجئنا فى سينيّته بأنه لم يرحل عن مدينته، لم يرحل سوى فيها، فهل كان بحثه الدامى عنها، وجهاً من وجوه مأساة سيزيف؛ أى أن عودته ـ التى تبدت لنا حدثا خارجيا ـ لم تكن سوى إعادة اكتشاف له ولنا، فهو مغلل بالوطن أينما سافر، مسكون بالنار حيثما ارتحل، الوطن معه وفيه وبه :

يارفيقىّ

فانشرا على البلاد قميصى

وأديرا على المنازل كأسى

«وطنى

ما شغلت عنه»

وما بعت دماءً

«صنت نفسى

عما يدنس نفسى»

فاكشفى هذه السحابة عن وجهك النقى

أنا العاشق المقيم

مغنّيك

حملت الاسم العظيم

ولم أرحل سوى فيك

فهل آن أن تفىء لظلٍ

وتنجلى بعد لبس ؟

أصدقائى همو همو ،

وسواهم كما علمت

ولن أمزج الطهور برجس

ويدى فى يد التى خبأتنى فى صدرها

وبنت لى

من سرها فى المنافى قصرا

وأورث سنائى

ونورت لى حبسى

هل تذكرنا عبارته « أصدقائى همو همو » بمقولة العقاد عقب خروجه من سجنه بعد اتهامه بالعيب فى الذات الملكية :

عداتى وصحبى لا اختلاف عليهمو

سيعهدنى كل كما كان يعهد!

إن المغنى الذى يحمل الاسم العظيم ويتوق إلى أن يفئ لظل، ويتحدث عن المنافى، لا يفوته فى مقام هذه الجدلية الوجودية مع البحترى وشوقى أن يتكئ إلى بعض صور هذا الموروث الشعرى عندما يصوغ وجه هذه الحبيبة: الوطن والانتماء والمأوى ويقول :

وأورث سنائى

فيحيى صورة الفارس الذى يصيح:

هل من مبارز وينادى الأبطال والأقران!

هذه الجدلية الحية مع الموروث الشعرى فى شعر حجازى، تكشف لنا عن بعض قسماتها وملامحها الفنية من خلال صورة « الفارس » التى تمتد على مساحة واسعة من خارطته الشعرية، وهو دائما فارس وحيد مستنفر، يجلجل بصوته وإيقاع سلاحه فى الساحة، ويحول لغته الشعرية إلى قذائف وطعنات وحراب، يقول فى دفاع عن الكلمة :

فرسى لا يكبو

وحسامى قاطع

وأنا ألج الحلبة

مختالا ، ألج الحلبة ، أثنى عطفى

أتلاعب بالسيف

لا أرتجف أمام الفرسان!

ويختتمها بقوله :

لكنا .. نحن ـ الفرسان الجوعى ـ

سنظل على الخيل ، نشد اللجم إلى العصر الآتى

أو نسقط فى الحلبة صرعى.

هل هى روح الشعراء الصعاليك تجسدت فى شاعر الحداثة، وجعلت جوعه إلى الحرية والصدق والعدل معادلا موضوعيا لشرط الصعلكة عندهم، وهو شرط أبدى، لا يفتأ يشحن النفوس بطاقة التمرد والخروج على تقاليد القبيلة والمجتمع، من أجل رد الحقوق لأصحابها، رد الأرواح المغتربة لضفافها وشطآنها؟

فى قصيدتيه « طللية» و « طردية » ينفسح المجال، بصورة أكثر تجسدا فى البنية الشعرية عند حجازى، لهذه

الجدلية الحية مع الموروث الشعرى. إن استدعاء صيغة النداء بالمثنى التى بدأها امرؤ القيس منذ صاح صيحته الأولى

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

والمزج بينها وبين اللحظة الوجودية المشعة فى حركة المتنبى وتململه واندفاعه، يتيحان لنا مجلى جديدا يتسق مع سوابقه :

يا صاحبىّ قفا ،

فالشمس قد رجعت

ولم تعد بغدِ

....

ياصاحبىّ

أ خمر فى كؤوسكما..

أم فى كؤوسكما هم وتذكار !

إن هذه الطللية الباريسية تعيد غرسه فى قريته المصرية النائية، لكن دخانها لا يزال يقتفى دمه، وأجنحة طيورها المرفرفة، بل إن ذئب القرية أصبح بعض عناصر هذه الصورة الشجية التى تساعد فى جلائها كؤوس الهم والتذكار :

هذا دخان قراها يقتفى دمنا

وملء أحلامنا زرع ، وأجنحة

وملء أحلامنا ذئب نهش له

نسقيه من كأسنا الذاوى ،

ونسأله عنها ،

وننهار ..

وهو فى « منتصف الوقت » قادر على استدعاء تلك الجدلية الحية مع الموروث الشعرى مرة أخرى، وتحمل القصيدة عناصر اغترابها، وتفصح فى مقاطعها عن شجن الظلام الذى يعترى الروح، وعن مدن الغياب التى يوغل الشاعر فى ظلماتها، ومن خلال الغياب تتشكل علامات الموروث، لتصبح يقينا وحضورا :

خذينى يا قطاة

ورفرفى فى الطلح والأثلِ

لدينى من سرابك مرة ثانية

أو بددينى ، واقطعى حبلى

أرى بلدا غريبا

لم أشاهد مثله منفى . ولا وطنا

ولا أعلم كيف اتخذته أمة سكنا

وهو فى قصيدته « طلل الوقت » لا يأخذنا إلى الصورة التقليدية المتكررة للطلل فى الشعر العربى أثرا يتشبث بالمكان، وإنما يحملنا إلى فضاء آخر، يتمثل فيه طلل زمانى، بعد أن شاخ الزمان وهرم وتبدد وتسرب، ولم يبق منه إلا صورة الطلل :

طلل الوقت

والطيور عليه وُقّع

شجر ليس فى المكان

وجوه غريقة فى المرايا

وأسيرات يستغثن بنا

شجر راحل

ووقت شظايا

هذا الوقت «المتشظى» نذير بالغياب، والطيور «الوقّع» تنعى شجرا راحلا لم يعد له وجود، والتكثيف الشعرى الهائل يجعل من الكائنات ـ الوجوه الغريقة ـ خليطا من الشجر والوجوه والأسيرات، فتنبثق دلالات الموقف الشعرى الذى يتسع للذاتى والوجودى والقومى، خاصة أن كلمة «بنا» تعمق دلالة الحضور الواعى للمطلين على المشهد، حيث تصلهم صيحة الاستغاثة، لكن «الطيور الوقّع» لا تتركنا

لطللية حجازى الزمنية فقط، وإنما هى تستحضر ـ من باب الجدلية الحية مع الموروث ـ الموقف الوجودى الذى عاناه الشاعر الأموى (ذو الرمة) الذى توفى سنة مائة وسبع عشرة هجرية، وقد كان مشهورا بحبه لميّة، وهو يقول :

ميّة مالى حيلة غير أننى

بلقط الحصى والخط فى الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيده

بكفّى والغربان فى الدار وُقّعُ

كأن سنانا فارسيا أصابنى

على كبدى لوعة البين أوجع

إن كلمة « وُقّعٌ » تهيىء مدخلا لهذه الجدلية الحية بكل ظلالها وتداعياتها اللغوية والإيحائية، لكن طيور حجازى فى طلل الوقت تتأنسن وتغرق وتستغيث فى الوقت المتشظى والشجر الراحل، بينما الغربان التى استحضرها ذو الرمة تقع فى الدار على أرض حقيقية، وتخط كفاه وتمحو فى ترب حقيقى، واللحظة الشعرية مشحونة بشجن الذكرى والانتظار، ومعاناة فقد الحيلة والاستسلام لنزف الكبد التى كأنها قد أصيبت بسنان فارسى، وشتان بين الصورتين !

هذا الحضور الدائم للموروث الشعرى فى شعر حجازى، وهذه الجدلية الحية فى التعامل معه، تناجزه وتجاوزه، قسمة فارقة فى قسمات الصيغة الشعرية التى أبدعها الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى وهى قسمة تتطلب دراسة عميقة متأنية، تجلو ركائز هذا الحضور الدائم للموروث الشعرى فى وجدانه، والاتكاء عليه بتعبير حجازى نفسه، وتفسر لنا بعض جوانب هذا الاستهواء الطاغى لشعر حجازى وفعله فى نفوسنا، ربما لأن صبغة عربية صافية تكسو أديمه، ربما لأنه لا يوقعنا ـ شأن حداثات شعرية أخرى ـ فى الإحساس بأن ما نطالعه هو شعر مترجم أكثر من كونه نسيجا عربيا أصيلا، ربما لأن خيط الاستمرار والصيرورة فى نسيج القصيدة العربية يظل فى شعر حجازى ـ بالرغم من الاختلاف والتجاوز والمغامرة ـ قائما ومذكّرا، وربما لأن هذه الجدلية الحية مع الموروث الشعرى هى التى أعطت شعر حجازى خصوصيته على المستويين الوجودى والفنى، وعصمت شعره من الهشاشة والركاكة والإغراب محتفظة له بجوهر مائيته، ونفاذ كيميائيته، وفعله، الباقى والمشع .



المحارب ضد الحكيم

العالم الدلالى الفردى
والمرسلون الكوزمولوجيون
فى كائنات مملكة الليل

هايدى تويل*

خلال هذه السنوات الأخيرة، وبفضل الإنجاز العظيم الذى تم على أيدى علماء السيميوطيقا من جميع الاتجاهات ـ وبالتحديد أولئك الذين يندرجون تحت ما أطلق عليه اسم «مدرسة باريس» *L'école de Paris* ـ فرضت السيميوطيقا نفسها شيئًا فشيئًا بوصفها علمًا جديراً بهذه التسمية. وفى مجال التحليل الأدبى بشكل خاص، سمحت هذه السنوات العشر الأخيرة بتحقيق تقدم ملحوظ جذب إلى علم السيميوطيقا باحثين فى تزايد مستمر، فقد أصبح من النادر اليوم أن نجد دراسات أدبية لا تعتمد اعتماداً ظاهراً، بدرجة أو بأخرى، على السيميوطيقا. وإذا كان لا يسعنا إلا الاحتفاء بالفائدة التى نتجت من هذا العلم الإنسانى الوليد، فإنه ينبغى أن نأسف لوجود عديد من الدراسات التى تدعى الانتماء إليه بينما هو فى الحقيقة براء منها. وعندما نقرأ بعضًا من هذه الدراسات يخالجنا انطباع بوجود «وصفة جاهزة» كالآتى: جرعة مشبعة من المصطلحات الفنية المعقدة ـ توابل من الرسومات التوضيحية ـ قدر ملعقة كبيرة من الملفوظات «السردية» ـ مزج الجميع للحصول على مربع سحرى يفترض فيه تلخيص النص. وهكذا يمكن تحويل أية دراسة إلى تحليل سيميوطيقى.

من حسن الحظ أن المسألة أكثر تعقيداً من ذلك، فالاكتفاء باستعارة بعض المصطلحات المهيبة من السيميوطيقا لا يصنع باحثًا فى هذا العلم. ومع ذلك، نستطيع أن نتساءل ـ وهذه ظاهرة تستحق وحدها دراسة ـ عن السبب الذى يدفع هذا الكم من الدراسات الجادة إلى التزين بما لا يلائمها، بينما يمكنها أن تكسب الكثير، وبالتحديد لأنها دراسات جادة، إذا ما استغنت عنه.

---

* باحثة فى علم السيميوطيقا ومحاضرة بالمعهد الفرنسى للدراسات العربية بدمشق. ترجمة: نورا أمين ـ قاصة ومعيدة بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة.

من هنا، فإن العلوم ـ من الرياضيات إلى الفيزياء، ومن علم النبات إلى علم اللغويات إلى السيميوطيقا ـ لم تستطع نهائيًا أن تصوغ لغة شارحة خاصة بها، مع أن هذا الأمر يصلح قاعدة عامة لقياس التقدم الذى حققه هذا العلم أو ذاك، خلال المصطلحات التى يختص بها الموضوع المراد دراسته. إن أية لغة شارحة ذات همّ علمى تتكون من مصطلحات، لا يتم تعريفها فحسب وفقًا لمعنى أحادى، وإنما أيضًا بأسلوب متعدد، وفى كلٍ من الحالتين ينتمى التعريف إلى مفهوم أو إلى عملية محددة جيداً. ومما لا شك فيه أنه خلال عقد الستينيات المزدهر قد حدثت فوضى من المصطلحات، سبقت مولد السيميوطيقا وسمحت للجميع بإطلاق خياله. إلا أنه منذ عام ١٩٦٦ دعا جريماس فى «علم الدلالة البنيوية» إلى التعامل مع الأمر بدقة علمية معطياً المثال الذى يجب احتذاؤه فى كتابه الصادر عام ١٩٧٩، بعنوان (السيميوطيقا، قاموس منقّح لنظرية اللغة)[١] بحيث يقف على منجزات هذه النظرية مؤكداً ضرورة أن يلم بها جميع من يعلنون انتماءهم إلى السيميوطيقا.

لقد حاولنا الالتزام بهذا الشرط فى الدراسة التالية، حيث ستجدون جرعة لا بأس بها من المصطلحات الفنية ومن الرسومات التوضيحية ومربعين سيميوطيقيين؛ أحدهما للإشارة إلى العالم الدلالى الفردى فى (كائنات مملكة الليل)[٢]، والآخر للإشارة إلى المرسلين الكونيين، لاسيما أن هناك صلة واضحة بين كل من الاثنين. وقد حاولنا إعطاء القارئ نبذة عن مجموع المعطيات التى قادتنا إلى هذا الاختزال، وإلى هذه الرسومات التوضيحية. أما المصطلحات المستخدمة فيما يلى فمعانيها تستند إلى قاموس جريماس الذى سبق أن ذكرناه.

٠ ـ ١

يدعو اختيار (كائنات مملكة الليل) لأحمد عبد المعطى حجازى إلى النقاش. ولنقل إنه ربما كان من الأيسر إن نتخذ لدراستنا نصًا أسهل، ومع ذلك فنحن لا نقول إن نص حجازى يطرح مشكلات فى الفهم على مستوى الكلمات والتركيب اللغوى، لكنه أيضًا لا يتبع مبدأ ت. س. إليوت القائل بأنه ينبغى على «الشاعر أن يستقى مادته فى لغتها الأصلية كما يتكلمها الناس من حوله». فكلمات حجازى المستوحاة من الحياة اليومية تجتمع لتشكل «كلمات شعرية» جديدة، كما يتكون معنى شامل لقصيدته من جراء تلاقى التشبيهات الغريبة أو المألوفة. وتحث هذه القصيدة على التأمل أكثر مما تحث على الحلم، ودون أن تكف عن سحرنا. إنها تطرح مشكلات متعددة على باحث السيميوطيقا ليس هنا مجال حصرها، ربما لذلك كان من الحكمة اختيار نص آخر يتيح تحليلاً ذا فرص أكبر فى النجاح، إلا أن اختيارنا هذا كان يرجع بقدر ما إلى الصدفة، وبقدر آخر إلى الصعوبات ذاتها التى يفرضها؛ لذلك فنحن نقبل مقدمًا كل النقد الذى سوف يثيره هذا الاختيار لديكم.

٠ ـ ٢

مع الأخذ فى الاعتبار بالإطار الذى ننطلق منه، إذ لم يكن من المطروح تحليل جميع قصائد (كائنات مملكة الليل) تفصيلاً، لاسيما أن التعامل مع نص طويل عادة ما ينتج عنه مجرد إحاطة سريعة بالعمل لا تشبع عالم السيميوطيقا، بل إنها تحرم القارئ غير المتخصص حقه فى أن يحصل على تحليل دقيق ومكتمل للعمل يسمح له بتكوين وجهة نظر فيه ويحميه من الانطباعات السيئة المتسرعة التى تنتج عن مواجهته بسلسلة من البديهيات التى تقف عند هذا الحد. من هنا، وجدنا الحل الوسط الذى تبنيناه حيث وقع اختيارنا على الانطلاق من قصيدتى «خطبة لوسياس الأخيرة» و«بحارة ماجلان»، وذلك وفقًا للمعايير التالية:

ـ تعتبر هاتان القصيدتان قصيرتين نسبيا (كل منهما تتكون من خمسة عشر بيتًا) وتسمحان بتحليل تفصيلى، يتيح للنتائج التى سوف نتوصل إليها الاستناد إلى قاعدة قوية.

ـ تشكل هاتان القصيدتان وحدة داخل ديوان (كائنات مملكة الليل)، لاسيما أن اجتماعهما تحت عنوان واحد وشامل ـ هو «جرنيكا أو الساعة الخامسة»[٣] ـ يشير بوضوح

إلى وجود صلة عميقة تربطهما على مستوى الدلالة، رغم الاختلاف الظاهرى.

- لا تطرح القصيدة الأولى أية مشكلة على مستوى الفهم، مما يسمح لنا بالتعامل مباشرة مع ما تقدمه إلينا من معطيات. أما القصيدة الثانية فتختلف كليةً عنها، بل إنها الأفضل تمثيلاً لقصائد الديوان فى مجملها من هذه الناحية؛ أى أنها تقدم إلينا كلمات وعبارات بسيطة إلا أنها تبدو محرومة من أى معنى مباشر وظاهر. وربما كان الموقف الصعب لطلبتنا إزاء هذا النمط من القصائد هو الذى يحثنا على أن نبرهن بأن القراءة السيميوطيقية المتجانسة المستندة إلى نتائج دراسة القصيدة الأولى تستطيع أن تسمح لنا بطرح دلالة ما متجانسة بدورها مع نص كان يبدو للوهلة الأولى مستعصيًا على الفهم.

- وأخيراً، فإن القصيدتين قد تمت ترجمتهما إلى اللغة الفرنسية(٤) مما سمح لباحثى السيميوطيقا بمتابعة التحليل - الذى سنقدمه لها - على الأقل جزئيًا؛ لأن أفضل ترجمة ممكنة تفقد أية قصيدة قدراً من ثرائها، كما سمح بتقييم النتائج المرجوة من السيميوطيقا عند تطبيقها فى مجال ثقافى، وإن كانت إمكاناتها، بوصفها علما، لم تستثمر كاملةً بعد.

لن تتم الإشارة إلى بقية قصائد هذا الديوان إلا بعد الانتهاء من تحليل القصيدتين، وتأسيسًا على تحليل عميق كنا قد قمنا به لهذه القصائد. وتشكل قصائد هذا الديوان - فى رأينا - تنويعات على تيمة واحدة تنبع كلها من العالم نفسه. وقد راعينا رغم ذلك ألا نهمل المشكلات القائمة هنا وهناك والتى من شأنها أن تزعزع استنتاجاتنا. وهكذا التزمنا بألا نقدم نتائجنا فى هذه الدراسة بوصفها قاطعة، ذلك أنها بحاجة للمراجعة فى ضوء قصائد أخرى لحجازى (وخاصةً ديوانه) ولشعراء معاصرين آخرين.

* * *

١ - نص القصيدة الأولى:

خطبة لوسياس الأخيرة

(١) كان لوسياس(*) على سجادة البهو قتيلا
(٢) هذه خطبته الأولى
(٣) التى توَّج فيها بامتشاق السيف أغنياته للحقّ،
(٤) لكن بعد أن فاتَ الأوان
(٥) سقط السيف من الكفِّ التى كمْ رَفرَفتْ
(٦) فوق رؤوس الناس بالحكمة!
(٧) فى الستينَ يا لوسياس
(٨) لن تُحسن تلك المهنة الأخرى
(٩) ولو صرتَ اشتراكيًا
(١٠) وقاسمتَ أرقَّاءَ أثينا الخبزَ والخمرَ
(١١) وهل كنتَ أخذتَ القصرَ بالسيفِ
(١٢) لكى تمنعَه بالسيف؟
(١٣) لا بأس إذن
(١٤) أن يقتُل الجندُ خطيبًا
(١٥) تحت سقف البرلمان

١ - ١ مشكلات التقطيع:

لا يشكل تقسيم نص ما إلى مقاطع هدفًا فى حد ذاته، كما نعرف، فالأمر متعلق هنا، ببساطة، بتحديد عدد ما من العلامات التى تسمح على المستوى الظاهرى بتبنى موقع استراتيجى مفيد للتحليل بهدف الإلمام بالتنظيم الأساسى الكامن فى النص. لذلك، فإن التقطيع هنا ليس إلا نقطة انطلاق نلجأ إليها لعجزنا عن التعامل مع النص دفعة واحدة، لاسيما أن القصيدة المطروحة طويلة ولا يمكن عرض مجمل الترابطات والتقابلات التى تتسابق فيها لتوصيل المعنى

* خطيب وسياسى إغريقى.

الشامل. بيد أن التقطيع عامة لا يجب أن يستند إلى معايير من خارج النص (كالتقسيم المعتاد إلى ثلاثة مقاطع، أو كالحدس الشخصي)، وإنما إلى عناصر يقترحها النص نفسه ويربط بينها. من هنا، فإن المعايير الواجب اتباعها في ذلك سوف تختلف مع كل ، إلا أنها سوف تتحدد وفقًا لهذا النص الذي سوف يجرى تحليله. ونضيف، في النهاية، أنه كثيراً ما يمكن ــ في الشعر كما في النثر ــ إجراء عدة تقطيعات للنص الواحد. وفي هذه الحالة فإن جدوى التقطيع الذي وقع عليه الاختيار لن تقاس إلا بعد الانتهاء من التحليل، أو بعبارة أخرى سوف تقاس بمدى قدرتها على إدماج مجمل العناصر السديدة في التحليل، وعلى الإحاطة بتواصلها.

١ ـ ١ ـ ١ تقطيع القصيدة

فيما يختص بقصيدتنا، يمكن إجراء تقطيع أولي استناداً إلى التقابل:

الجملة الفعلية × الجملة الاسمية

في حقيقة الأمر، إن الجمل الاسمية الوحيدة في القصيدة ــ من وجهة نظر علماء النحو العرب (بل وربما أيضًا من وجهة نظر الحدس اللغوى للشاعر؟) ــ تقع في الأبيات الثاني والسابع والثالث عشر وحدها، مما يحدد لنا معياراً مهمًا في التقطيع، خاصة إذا ما عرفنا أن هذه الأبيات تقدم في كل مرة فاعلا [دلاليا] مختلفًا عما سبقه في مجموعة الأبيات التي توالت من قبل. فالبيت الأول مثلاً له فاعل كائن بشرى عاقل (لوسياس ــ اسم كان)، وفي الأبيات من الثاني إلى السادس (باستثناء ضمير الهاء المضاف في «أغنياته» بالبيت الثالث والعائد على لوسياس) نجد الفاعل غير عاقل («خطبة»، «أوان» و«سيف» في البيت الخامس). وفي الأبيات من السابع إلى الثاني عشر نعود إلى الفاعل العاقل (لوسياس) منتقلين من التعامل معه بضمير الغائب إلى ضمير المخاطَب. وفي النهاية، في البيت الثالث عشر، نجد من جديد فاعل غير عاقل [بائين]، لكن سرعان ما يليه (في البيت الرابع عشر) فاعل بشرى عاقل مذكر («الجند») كما حدث في البيت الثالث.

هكذا نحصل على أربعة مقاطع ذات أطوال غير متعادلة (البيت الأول/ من البيت الثاني إلى السادس/ من البيت السابع إلى الثاني عشر/ من البيت الثالث عشر إلى الخامس عشر). ويصبح علينا أن نتأكد مما إذا كانت هناك معايير أخرى تسمح بتطوير هذا التقطيع. ليس من أجل أي سبب جمالي ما، وإنما من أجل الهم الوحيد في الإمساك بالنص بأفضل طريقة ممكنة. وفي الحقيقة، إنه عند فحص المقطعين المحورين، وهما الأطول، نتوصل إلى استنتاج أن البيت الرابع يبدأ بحرف الاستدراك («لكن») الذي يفصل ما قبله عما بعده ولا يتكرر في القصيدة، كما أننا نلتقي قبل هذا البيت وبعده بمضاف ومضاف إليه في هذه الأبيات وتلك، مما يسمح بتقسيم المقطع الثاني كالآتي: البيتين الثاني والثالث، ثم البيت الرابع، ثم البيتين الخامس والسادس. أما المقطع الثالث فيتكون من جملتين، إحداهما للإيجاب (من البيت السابع إلى العاشر) والأخرى للاستفهام (البيتين الحادي عشر والثاني عشر)، ويمكن تقسيم كل منهما إلى عبارة أساسية وعبارة ملحقة ليحدث تقابل بين جملتي المقطع، من زاوية أزمنة الأفعال (زمن المستقبل × زمن الماضي التام). ومن الملحوظ أن هذا المقطع الثالث ــ المتفرد أساساً بالنسبة إلى بقية القصيدة بسبب ظهور ضمير المخاطَب فيه ــ يحتويه إطار من علامتي تعجب في المقطع الذي يسبقه وذلك الذي يليه.

وتسمح عناصر أخرى بلا شك بتطوير هذا التقطيع، إلا أننا سنكتفي بما توصلنا إليه ــ خاصة ونحن أمام قصيدة قصيرة ــ كي نعتمد عليه؛ بوصفه تصوراً أوليًا لبناء النص ونبدأ في تحليله متطرقين في اللحظة المناسبة إلى تحليل العنوان أيضاً وإلى تحليل الإشارة التوضيحية التي يحويها والتي تكسر البنية الخطية في القصيدة.

المقطع الأول: البيت الأول.

المقطع الثاني: من البيت الثاني إلى البيت السادس (مقسم إلى ثلاثة أجزاء: البيتين الثاني والثالث ــ البيت الرابع ــ البيتين الخامس والسادس).

المقطع الثالث: من البيت السابع إلى البيت الثاني عشر (مقسم إلى جزئين: من البيت السابع إلى البيت العاشر ــ البيتين الحادي عشر والثاني عشر).

المقطع الرابع: من البيت الثالث عشر إلى البيت الخامس عشر.

١ ـ ٢ المقطع الأول: الفشل

١ ـ ٢ ـ ١ اسم العلم

فى هذه الجملة الفعلية المكتملة، يظهر «فاعل» أول محدداً باسمه: لوسياس. وقد التقينا بهذا الاسم من قبل فى عنوان القصيدة ملحقًا بإشارة إلى الهامش الذى يعلمنا بأنه خطيب وسياسى إغريقى. وبالطبع، ليس من الصعب التعرف على هذه الشخصية التاريخية، إلا أننا مازلنا نجهل ـ حتى هذه اللحظة من الدراسة ـ المعطيات المرتبطة بها من خارج النص، وسوف يتعين علينا، فيما بعد، الرجوع تفصيلاً إلى مشكلة المرجعية شبه الحاضرة، ليس فحسب فى القصائد الأربعة لـ «جرنيكا» وإنما أيضاً فى مجمل المجموعة الشعرية. وللأسباب نفسها، سوف نتظاهر بأننا لم نقرأ بعد الهامش الموجود أسفل صفحة النص والمشار إليه فى العنوان ـ ذلك أنه يطرح مشكلة خاصة بوضعه الذى يختلف طبعًا عن وضع العنوان ونص القصيدة ـ بيد أننا سوف نلتزم بالتعريف الشائع لاسم هذا العلم الذى يظل فارغًا من المعنى، ودون دلالة، إلا وفقًا للسياق الذى يوجد فيه؛ أى أننا سوف نضع جانبًا السياق الأشمل فى هذه المرحلة ـ وهو مفهوم بالطبع ـ بهدف الاقتراب أكثر من مشكلات النص.

١ ـ ٢ ـ ٢ المواجهة:

فى البيت الأول نتعرف على شيئين عن لوسياس:

ـ أنه مات ميتة عنيفة («كان قتيلاً»).

ـ أن جثته مسجاة («على سجادة البهو») حيث قُتل وفقًا للصيغة المختارة للعبارة.

وتستحق هاتان المعلومتان فحصاً أكثر عمقًا كى نعرف ما تنطويان عليه.

فى الحقيقة، إن النص بمجرد قوله أن «لوسياس» قد قُتل يقدم لنا موته بوصفه مترتبًا على مواجهة مع «فاعل» آخر ـ هو القاتل الذى لا نعرف عنه حتى هذه اللحظة سوى وظيفته/ القتل/ ـ تلك المواجهة التى خرج منها هذا الأخير منتصراً. بيد أن تسلسل هذه الملفوظات الثلاثة: «مواجهة»، «سيطرة» (ويمكن اختصارهما فى شكل ثنائية/ المسيطَر عليه/ x/ المسيطِر/)، و «مترتب عليهما»، تلك الملفوظات التى لا يمدنا النص هنا سوى بعنصرها الأخير (الذى يتيح تحفيز العلاقة بين العنصرين السابقين عليه)، هذا التسلسل يعرِّف التنظيم الداخلى للتجربة، أى يعرِّف واحداً من العناصر المكوِّنة للخريطة السردية لذات ـ فعَّالة ما. ويبقى أن نعرف التجربة التى نتعامل معها هنا من هذه الخريطة (هل هى المرحلة التوصيفية أم المرحلة الحاسمة أم المرحلة التمجيدية؟)، فإذا رجعنا تحديداً إلى البيت الأول عرفنا أن الأمر يتعلق غالبًا بالمرحلتين الأخيرتين، سواء بسبب «المواجهة» مع الفاعل ـ المضاد (المرحلة الحاسمة) أو بسبب التصديق فى شكل نمط أشبه بـ «عقاب الخائن» (المرحلة التمجيدية) والذى سيكون هكذا ناجمًا عن لوسياس بوصفه مرسِلاً، وسيسمح ـ بالتالى ـ بخرق العقد الأصلى، أو بسبب تجربة تأليفية تجمع عنصرين فى عنصر واحد. وأيًا كان الأمر ـ لأنه لا يجب أن نتعجل التحليل ـ فإن هذه المعطيات تسمح لنا برفع لوسياس إلى مرتبة ذات ـ فعالة يتم استثمارها فى خريطة سردية فشل تحقيقها، إما بسبب نقص فى التوصيف من جانب الفاعل الذى جعله عاجزاً عن الخروج منتصراً من التجربة الحاسمة، وإما بسبب نقص فى الولاء تجاه مرسِله، وإما بسبب الأمرين مجتمعين.

١ ـ ٢ ـ ٣ فضاء المواجهة فى المقطع الأول:

تتعلق المعلومة الثانية بالفضاء الذى تمت فيه المواجهة. وتستحق التركيبة الاسمية التى تفيد تحديد هذا الفضاء اهتمامًا ما؛ لأنه من الصحيح أننا هنا بإزاء استعارة شعرية، لكنه من الصحيح أيضاً بالقدر نفسه أن البلاغة ـ بالنسبة إلى باحث السيميوطيقا على الأقل ـ ليست مجرد عنصر تزيين بل هى تسهم فى توصيل المعنى. والسؤال الذى يفرض نفسه هنا فى الحقيقة هو معرفة السبب الذى دفع الشاعر إلى اختيار هذه الاستعارة تحديداً من بين جميع الاستعارات التى

كانت متاحة لديه للتعبير عن فضاء المواجهة (وسوف يستخدم استعارتين أخريين لها خلال القصيدة)، للنظر إلى المسألة عن كثب.

إن الـ «سجادة» هى قبل كل شئ «سجادة الصلاة»؛ أى أنها أداة تسمح بمجرد بسطها على الأرض بالانتقال داخل الفضاء الدنيوى إلى فضاء آخر مقدس يمثل فيه المؤمن أمام الله أثناء قيامه بالصلاة.

أما «البهو»، من ناحيته، فيحدد هذا الموضع الخاص بالبيت عامةً، والذى يمكن عزله أو فصله على الأقل عن الجزء الخاص بالمعيشة كى يتم فيه الاحتفاء بالضيف. إنه، إذن، فضاء ذو وضع خاص يفرض احترام القواعد الخاصة بالضيافة.

هكذا، إذن، يتم الإشارة إلى الفضاء المسجاة فيه جثة لوسياس خلال مفردات تحيلنا بدورها إلى وظائف يتعين على المرء القيام بها: لأنه فضاء عقيدة يستحضر ما هو مقدس، ولأنه فضاء حق يمنح فيه المرء لقرينه (أو يتلقى منه) المأوى والحماية. ومن المدهش أن هذا الفضاء يذكرنا بمكونات «الوظيفة الأولى» لدوميزيل Dumézil التى تنطوى على السيادة السحرية والقضائية[٥] والتى تتجسد فى الفضاء الذى يدعى فيه لممارستها. ونحن، هنا، لا نسوق إلا فريضة يمكن للتحليل أن يؤكدها أو أن ينفيها. ومن ناحية أخرى، فنحن لا نسعى لمعرفة أىٍّ منهما (القاتل والقتيل) الذى استثمر هذه الوظيفة، أو أى منهما الذى انتهك ««سجادة البهو» التى تجسدهما مكانيًا، ذلك أن الأبيات التالية سوف تجيب عن هذا التساؤل.

١ ـ ٣ المقطع الثانى: الخرائط السردية المساعدة:

١ ـ ٣ ـ ١ العقد القضائى:

يبدأ البيت الثانى بحرف الإشارة «هذه» الذى سنوضح وظيفته. إن هذا الحرف بمثابة علامة محددة بالنسبة إلى اللافظ، تضع البيت الثانى فى مستوى مختلف عن مستوى تلفظ الأبيات الأول والثالث والخامس والسادس (ونستثنى من ذلك فعل «توّج» الذى سوف نعود إليه فيما بعد). ويهدف حرف الإشارة هذا، فى الحقيقة، إلى خلق إيهام[٦] باقتران بين مكان ـ زمان اللافظ، ومكان ـ زمان الأحداث الموصوفة، واضعًا اللافظ فى دور المراقب؛ ذلك المراقب الذى كان حاضرًا فى الخلفية فى البيت الأول، بما أنه قد تمت صياغته بطريقة تفترض ذاتًا متكلمًا، قد رأت المشهد الموصوف. إلا أن حرف «هذه» فى البيت الثانى هو الذى يسعى إلى إقناعنا بأن اللافظ والمراقب ما هما إلا واحد. ولهذا الفعل الإقناعى هدف بالطبع، ألا وهو حمل الملفوظ إليه ـ مثلما هى الحال فى كثير من النصوص ـ على الاعتقاد بأن اللافظ لا يمكنه إلا أن يقول الحقيقة بما أنه كان شاهدًا على الأحداث؛ أى بعبارة أخرى تأسيس عقد قضائى مع المتلقى (أو عقد تصديقى) يضمن صحة الخطاب الملفوظ.

ومن المتعارف عليه بالنسبة إلى باحث السيميوطيقا أن كلمة «صحة» لا تحيل إلى مشار إليه خارجى ما، وإنما هى «تقع داخل الخطاب لأنها ثمرة عمليات تصديقه»[٧]. ومن العبث هكذا أن نحاول حمل القارئ على الاعتقاد بوجود اقتران بين المكان ـ الزمان الذى يقع فيه شاعر فى القرن العشرين، وذلك الذى يقع فيه خطيب من القرن الخامس قبل الميلاد. وسوف نرى، من ناحية أخرى، عندما نتناول مشكلة المرجعية، أن الخطاب التاريخى المرتبط بحياة لوسياس يختلف قليلاً عن الخطاب الشعرى الذى نجده تحت أعيننا. لا يدعونا إذن حرف الإشارة فى البيت الثانى إلى أن نقوم بمعاينة متفق عليها حول المرجع التاريخى وخطاب الشاعر، إنما يدعونا إلى تصديق الخطاب نفسه.

١ ـ ٣ ـ ٢ الخريطة السردية: الـ/ سلام/:

فى البيت الثانى، يظهر من جديد مبتدأ آخر: هو الـ «خطبة» التى تتم الإشارة إليها ـ فى مستوى آخر ـ بوصفها أداة قيمة تنتمى إلى لوسياس. لننظر إلى الأمر عن كثب: تشير لفظة «خطبة» إلى شيئين فى وقت واحد؛ أحدهما الـ «خطبة»، أو بعبارة أخرى الكلام المقدس، والآخر «الخطاب العام» المرتبط بشكل أو بآخر بتوصيل القيم التى تنظم إدارة المدينة. نجد، إذن، هنا المكونين الأولين للوظيفة

الأولى بدوميزيل، مما يعطى تماسكاً دلالياً ما للمعطيات التى وصلتنا خلال البيت الأول.

من ناحية أخرى، وسواء كان المراد خطبة أو كان خطاباً دنيوياً، فإن الخطبة تفترض وجود فعّالَين ـ خطيب ومخاطَب، وغالبًا ما يكون هذا الأخير فى شكل جمعى ـ وكذلك وجود أداة قيمة ـ معرفة قابلة للتوصيل خلال الفاعل الأول أو الثانى. وفى النهاية، فإن أية خطبة تفترض فى الخطيب حنكة أو مهارة، بما أن الخطابة تعنى الأهلية لتشكيل المعرفة التى بحوزته وتوصيلها. إن الخطبة، إذن، أداة قيمة لأنها من ناحية أداة ـ معرفة أو قيمة أساسية، ولأنها من ناحية أخرى أداة موصلة أو قيمة استخدامية.

وإليكم بعض المعلومات الأكثر تحديداً حول هذين النمطين من القيم المتمثلين فى الأبيات الثالث والخامس والسادس خلال كلمة «خطبة»: فى الحقيقة، إن هذه الكلمة تتم استعادتها خلال مركبين لفظيين أكثر اتساعًا يمكن اعتبارهما تعريفاً سياقياً لها:

المسمى		خطبة
التعريف	≅	١ ـ أغنياته للحق. ٢ ـ الكف التى كم رفرفت... بالحكمة.

وهنا ملحوظة أولى تفرض نفسها: يجعل العبور من المفرد (فى البيت الثانى) إلى الجمع (فى البيت الثالث) ثم إلى مزجهما (فى البيت الخامس)، من الخطبة نشاطاً دائماً للوسياس سامحًا لنا بأن نلحق به هنا الغرض الشعرى لدور الخطيب، الذى هو خطيب وسياسى فى الوقت ذاته ـ بالمعنى النبيل للسياسى من حيث إدارته المدينة الإغريقية ـ والذى يتم استثماره وفقاً للوظيفة السحرية والقضائية كما لدى دوميزيل.

أما الصور الشعرية نفسها فتعرّف الخطبة خلال مكونيها: القيمة الاستخدامية والقيمة الأساسية. وتظهر الأداة المعرفية التى يوصلها لوسياس إلى المخاطب ـ فى صورة «الناس» ـ فى البيت السادس حيث يتم التعبير عنها بكلمتى «الحق» و «الحكمة». واللفظة الأولى تحدد بلا شك الحق وفقًا للمعنى «الشائع» له، إلا أنها تحيل أساساً إلى حقيقة مقدسة بما أن الحق هو أيضاً واحد من أسماء الله الحسنى. أما الحكمة التى تفيد القواميس المعاصرة، ذات الاستخدام الشائع، بأنها مرادفة للحق والعلم والحلم والعدل... إلى آخره على سبيل الخطأ، فتلعب مثل اللفظة الأولى على المجالين اللغويين المقدس والقضائية، لكن بالتركيز أكثر فيما يبدو على المظهر القضائى (ودون اللجوء إلى تحليل سيميائى يستخرج اللب السيميائى ووحدات المعنى السياقية الممكنة من هذه الوحدة الصغرى). وهكذا نجد أداة قيمة المعرفة المراد توصيلها إلى البشر نفسها متناسبة وفقاً لدور لوسياس، بما أن الأمر يتعلق بمعرفة ما تضم القواعد التى ينبغى أن تسود العلاقات بين البشر والعلاقات بين هذه العلاقات البشرية وما هو مقدس[٨].

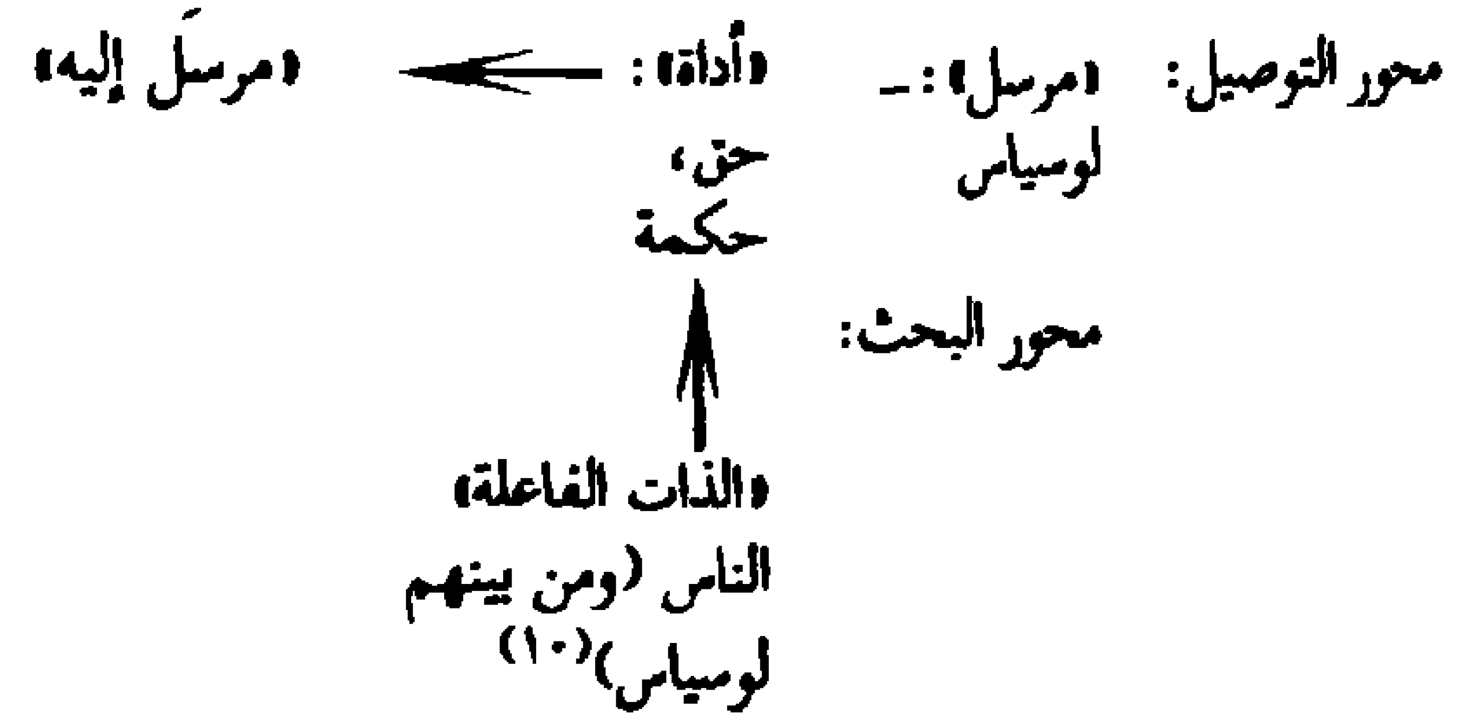
ومن ناحية كونها قيمة استخدامية، فإن الخطبة تجد تعريفها بوصفها حنكة أو مهارة صوتية وإيمائية فى آن، وقابلة للتأثير على أسماع المستمعين/ المتفرجين وعلى أبصارهم. وفى الحقيقة، إن الأغنية فى الحضارة العربية تهدف إلى وضع المستمع فى حالة طرب، والطرب كما نعرف، هو حالة إثارة داخلية يمكن وصفها من ناحية بأنها مغبطة وراجعة إلى بهجة مكثفة، ومن ناحية أخرى بأنها قاتمة وراجعة إلى حزن عميق.

أما الصورة المختارة لوصف إيمائية الخطيب، فهى أكثر صعوبة من حيث التحليل إن لم يكن من حيث الفهم. لأنه إذا كانت هذه الكف التى ترفرف فوق رؤوس الناس كجناحى عصفور تثير لدينا تقنية أسطورية كاملة، ومزيجاً من العناية ومن النذُر، بل وتقنية شبيهة بالمنومين المغناطيسيين الحديثين، وهى تقنيات تجمع فيما بينها ـ ومن بين ما تجمع ـ بين وظيفة التأثير على المتفرجين. وإذا كانت الكف تثير لدينا هذه التقنيات فلانزال، هنا، عند مستوى الحدس الذى لا يحمل قيمة علمية رغم قيمته الاستكشافية.

ومع ذلك فهناك أمر مؤكد، وهو أن الخطيب يسيطر على جمهوره بما أنه ـ مكانيًا ـ يوجد فى موقع يسمح له

ببسط يده فوق الرؤوس، وهو موقع يعطيه سمواً ما عن مستمعيه. ورغم ذلك سوف نرى فيما بعد، وفيما يتعلق بقصائد أخرى، أن هذه الإشارة المكانية هي في الوقت ذاته مؤشر يعلن فشل لوسياس ويشرحه. وفي الحقيقة، إن الفضاء العلوى عند حجازى هو فضاء خادع؛ فهو فضاء مبهج على المستوى الظاهرى الذى يدعو إلى الاعتقاد بتحكم ما وبسيطرة على العالم والأشياء، بينما هو أيضًا فضاء محزن على مستوى الباطن؛ لأنه يمنح سلطة وسعادة وهميتين تقودان إلى الفشل؛ أى أنه فضاء لا يسمح إلا بالسقوط. ويحدث فعل الإنسان دومًا عند حجازى وسيطرته على العالم والأشياء في الفضاء السفلى؛ حيث يستطيع المرء أن يرسخ قدميه في الأرض ويتخذ له ـ بشكل ما ـ جذوراً. لكن لنعود إلى حنكة الخطيب التى تنطوى على الأغنيـــة والإيماءة والموقع المسيطر، فهكذا نجد إخراجاً كاملاً لمشهد يهدف إلى الاستحواذ على الجمهور بطريقة تجعله متلقيًا لرسالة «الحكمة» و «الحق» التى على الخطيب أن يوصلها إليه، كما أن عليه أن يوحى إليه بالرغبة في أن يكون/ حكيمًا/ وحقانيًا مثله. ومن هنا، فإن حنكة الخطيب هى بالضرورة قدرة على الإيحاء برغبة ما(٩)، وهى وظيفة خاصة بالمرسِل فقط.

يمكننا، الآن، أن نحيط بالخريطة السردية الثانية خلال خطة فاعلية مناسبة تحدد فيها الكلمات، بين علامات تنصيص، الفعّالين بينما الكلمات الأخرى تحدد الفاعلين:



تطرح هذه الخطة مشكلتين، فالمرسِل في الحقيقة ليس مرسِلاً ساميًا بل هو فرد من مجموع «الناس». لذلك، فهو يقوم وفق ذلك بالدور الفاعلى للمرسِل وللذات. ويترتب على ذلك السماح لنا بأن نفترض خريطة سردية ثالثة تحوى نقاطاً مطابقة لما تم وصفه، لكن من موقع ماضى لسرد السابق. وبعبارة أخرى، كان ينبغى على لوسياس المرور بتجارب مسبقة تسمح له بالاستحواذ على قيم «الحكمة» و «الحق» وتجعل منه قادراً على القيام بالدور الفاعلى للمرسِل المفوَّض تجاه الناس عامة وبالنسبة إلى مرسَل إليه سام ما.

في هذا السياق، من الملائم أن نتنبأ بتجارب يمكن أن يكون أى إنسان قد مر بها بهدف الاستحواذ على «الحكمة» و «الحق».

وقبل أن نحل هذه المشكلات التى لا تجد تفسيراً لها إلا في المقطع الثالث من قصيدتنا، نفضل استكمال تحليلنا للبيتين الثانى والسادس.

١ ـ ٣ ـ ٣ الخريطة السردية الأولى: الـ/ حرب/:

لا يحدثنا البيت الثانى عن خطب لوسياس عامة، بل يحدد، على العكس من ذلك، أن الأمر يتعلق بخطبته «الأولى» مناقضًا هكذا عنوان القصيدة الذى يصف هذه الخطبة نفسها بأنها «الأخيرة». ويبدو لنا من المفيد أن نتوقف برهة أمام هذا التناقض بهدف معرفة حقيقته بدقة.

يتأكد لنا أن الأمر يتعلق بخطبة واحدة خلال ثلاثة عناصر على الأقل: على المستوى المتجلى لنا يقوم البيت الثانى في الحقيقة ـ باستثناء حرف الإشارة ـ على بنية العنوان اللغوية نفسها مستبدلاً اسم العلَم فقط بضمير أشرنا فيما سبق إلى أنه يعود على اسم هذا العلَم نفسه.

ـ على مستوى السطح فإن الخطبة تنتسب في الحالتين ـ بوصفها أداة قيمة ـ إلى ذات واحدة.

ـ آخراً، فإن حرف الإشارة «هذه» عندما يحيلنا إلى لحظة التلفظ فإنه يسهم في التقريب بين البيت الثانى والعنوان الذى ينبع منه أيضاً.

هناك، إذن، توصيف متناقض لأداة واحدة.

ويحل هذا التناقض نفسه بفضل التحديدات التى تحملها إلينا جملة الصلة فى البيت الثالث؛ لأن هذه الخطبة إذا كانت تستحق فعليًا صفة «الأولى» فذلك لأن لوسياس يربطها بفعل معرفى[11] أو بفعل تداولى، ألا وهو استلال السيف سلاح المحارب الأمثل. وهكذا، فهو يخرج من دور الخطيب الذى كان مرسومًا له حتى هذه اللحظة، والذى كان يقوم أساسًا على إتاحة معرفة ما، وبعبارة أخرى، واستنادًا مرة أخرى إلى دوميزيل، فهو يسعى إلى امتلاك وظيفة ثانية، ألا وهى وظيفة المحارب. بيد أننا نعرف مسبقًا أنه مات بسبب ذلك. إن هذه الخطبة ذات النمط الجديد هى إذن - بالمعنى الدقيق للكلمة - خطبة «أولى» و «أخيرة» بما أنها فريدة النوع.

نعرف، منذ البيت الأول، أن موت لوسياس راجع إلى قاتل ما، بل إن المقطع الأول من القصيدة يتيح لنا تأويله ببساطة، فى إطار هذه الخريطة السردية الأولى ووفقًا لتناظر دلالى سوف نطلق عليه بطريقة عشوائية اسم/ حرب/ كما لو كان تجربة حاسمة على مدارها يفشل الخطيب بسبب عدم أهليته؛ بما أنه مؤهل لتوصيل «الحكمة» و «الحق» إلى الناس، وليس مؤهلاً للتحكم فى الأسلحة.

لكن هناك أبعد من ذلك، فنستطيع أن نلحظ أن كل إشارة إلى القاتل تختفى فى البيتين الثانى والسادس، فالسيف يسقط من يد لوسياس كما لو كان ذلك بفعل سحر ما (البيت الخامس)، كما أن الكلمة المختارة فى البيت نفسه لتحديد هذه اليد هى «الكف» وليست «القبضة» كما كان يمكننا أن نتوقع، بل ليست أيضًا «اليد» التى يمكنها أن تحمل وحدة معنى (أو وحدة معنى كلاسيكية؟)/ سلطة. ويجرى كل شئ كما لو كانت الوظيفتان - السحرية والقضائية من ناحية، والحربية من ناحية أخرى - غير متكافئتين، وكما لو كان المرسِل السامى - ونحن لا نعرف عنه شيئًا بعد سوى ما يمكن افتراضه منطقيًا بشكل مسبق - الذى لا يعترف بتواجد هذه اليد نفسها فى هاتين الوظيفتين، يصدِّق بالسلب على محاولة لوسياس هجر دوره بوصفه خطيبًا للقيام بدور الـ/ محارب/.

إننا، هنا، بإزاء عملية تأليفية بما أنها تتيح لنا تأويلها بالقدر نفسه، فى إطار الخريطة السردية الثانية وتأسيسًا على تناظر دلالى سوف نطلق عليه، على عكس التناظر الدلالى الأول، وبشكل عشوائى أيضًا/ سلام/ كما لو كان هو عقاب الخائن الذى سيصدِّق على عدم الاتفاق بين الخريطة السردية للـ/ حرب/ والخريطة السردية للـ/ سلام/ التى كان الخطيب موجَهًا لها فى الأصل.

من ناحية أخرى، يتدخل اللافظ فى البيت الثالث من جديد ومباشرة فى الخطاب: وفى الحقيقة إن الفعل «توج» المستخدم لتوصيف فعل لوسياس الحربى يحمل وحدة معنى/ تقدير/ ولا ينبع من فعل وصفى، بل من فعل تأويلى من اللافظ الذى يعلمنا خلال هذه الطريقة إيديولوجيته الخاصة (بالمعنى السيميوطيقى الضيق للكلمة).

ولأن التاج يكرس وظيفة ما، ويرمز إليها، فإن السيف المشهَر يجىء «ليتوج» «الحكمة»، وهكذا يعرِّفنا اللافظ بشيئين، أحدهما هو أن اجتماع الوظيفتين الأولى والثانية فى يد واحدة يبدو له حدثًا إيجابيًا يفيد بأنه من الحسن أن يعرف الـ/ حكيم/ التحكم فى السيف. والآخر هو أن سبب وجود الوظيفة الحربية ينبغى أن يقوم على تكريس الوظيفة السحرية والقضائية، أو بعبارة أخرى أن الخريطة السردية الأولى/ حرب/ ينبغى أن تكون وسيلة لضمان الخريطة السردية الثانية/ سلام/ بدلاً من أن تكون وسيلة لهدمها.

وطالما أن مرسِل الخريطة السردية الثانية لا يتفق فى رؤية الأمور مع القاتل الذى ينتمى إلى الخريطة السردية الأولى والذى يظل دوره الفاعلى الدقيق غير محدد بعد، فإن الفعل «توج» يمكن قراءته بشكل موازٍ، هنا كما لو كان جملة تهكمية مضادة: وفى الحقيقة إن ما يتمناه اللافظ أن يكون تتويجًا يؤدى إلى خلع الخطيب خلعًا قاطعًا بما أنه يؤدى إلى موت لوسياس.

ويمدنا اللافظ بتفسير لهذا الرجوع فى البيت الرابع الذى ينبع - مثل فعل «توج» فى البيت الثالث - من مستوى تأويلى: «بعد أن فات الأوان» - كما يقول - على

سحب السيف. وهو تأويل مبهم لأن السؤال المتوقع، هنا، والذى يفرض نفسه، هو معرفة لماذا فات الأوان. ويسمح المقطع الثالث بالإجابة عن هذا السؤال.

١ ـ ٤ المقطع الثالث: أسباب الفشل

١ ـ ٤ ـ ١ إشكالية موقف التلفظ:

ورغم ذلك فقبل أن نلزم أنفسنا بالعثور على إجابة لهذا السؤال، يبقى أن نحل المشكلة التى يطرحها تأسيس شكل من أشكال الحوار فى هذا المقطع الثالث، وهو ما يمكن رصده على المستوى الظاهرى خلال استخدام أسلوب النداء والانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب لاسيما أن مثل هذه التغيرات شائعة للغاية فى قصائد الديوان مستدعية دوماً الآليات اللغوية نفسها.

تشير كلمة «حوار» فى السيميوطيقا إلى انعكاس بنية الاتصال داخل الخطاب الملفوظ، وهو انعكاس يحدث خلال الفصل بين عناصر الموقف التلفظى، أى خلال إدخال فاعلين للتلفظ داخل الخطاب سوف نطلق عليهما كى نميزهما عن لحظة التلفظ المحددة، مخاطبًا ومخاطَبًا[١٢]. ويتعلق الأمر هنا بفصل كهذا، بما أن أسلوب النداء فى البيت السابع يضع لوسياس موضع المتحدث إليه المفترض على الأقل، وبما أنه يجبرنا على افتراض وجود مخاطِب نتعرفه فى شكل اللافظ هنا تلقائياً. ورغم تلقائية هذا التعرف إلا أنه يبدو لنا من المفيد أن نتساءل عن سبب إمكانه، وما المترتبات الناجمة عنه لاسيما إذا أخذنا فى الاعتبار أن مفهوم «الحوار» لا يحيط بما يحدث فى هذه المنطقة من النص إلا جزئيًا، بما أن هذا «الحوار»، بمجرد تأسيسه، يبقى مونولوجًا لا يتحدث فيه المتحدث إليه لوسياس مطلقًا. وسوف يعترض البعض قائلاً إنه لا يمكنه الحديث بما أنه ميت، وهذا اعتراض فى محله إلا أن هناك أمواتا كثيرين يتحدثون فى (كائنات مملكة الليل) لذلك فالموت لا يبدو لنا معياراً سديداً أو ـ على الأقل ـ كافياً للحكم على فاعل ما بالصمت.

علينا، إذن، أن نبحث عن معايير أخرى لتفسير هذا الانتقال من الحوار البارز والمتخذ شكل المونولوج البسيط بمساعدة التقنيات المعتادة لنرى ما العناصر التى تسمح بهذا التعرف شبه التلقائى على تأليف اللافظ/ المخاطِب، وهو تأليف يظل شائعاً جداً فى كل أنواع النصوص.

بشكل دقيق، وأخذاً فى الاعتبار بعدم ظهور أى فاعل جديد فى البيت السابع، هناك ثلاثة فاعلين ـ معروفين أصلاً ـ قابلين للقيام بدور المخاطِب: إنهم القاتل و «الناس» واللافظ، بما أن لوسياس، من ناحيته، يظل معبأً حتى هذه اللحظة للقيام بدور المخاطَب. بيد أنه فى غياب أى عنصر مؤطر يستطيع الإشارة إلى أن الكلام فى البيت السابع مفوض إلى شخص آخر غير اللافظ، ووفقًا للعقد القضائى المؤسس فى البيت الثانى حيث اللافظ يهدف إلى الإيحاء بأنه مراقب المشهد الذى يوصله، فإن الحوار بينه وبين أحد فاعلى التلفظ يمكن تصديقه، ومن هنا فإن التعرف على اللافظ/ المراقب/ المخاطِب كل منهم فى الآخر، والذى يتم تلقائيًا، يفرض نفسه بنفسه.

بمجرد إثبات صحة هذا التأويل، يصبح من الملائم أن نواجه المترتبات عليه، لأنه إذا كان اللافظ هو الذى يحتفظ طوال هذا المقطع الثالث بدور المتكلم، فإننا نجد أنفسنا ـ بالتوازى مع آلية فصل العناصر التى تؤسس الحوار ـ أمام وصل ما؛ أى أمام عودة (متخيلة) إلى موقف التلفظ، مما لا يعنى سوى تأكيد محور المخاطِب/ المخاطَب وإثبات مقترن به لمحور اللافظ/ المخاطَب. وبعبارة أخرى، فإنه يوجد خلف ضمير المخاطَب فى المقطع الثالث مخاطَبين، كما أن أسلوب النداء فى البيت السابع يتوجه بشكل قاطع إلى الملفوظ إليه: بيد أنه بمنح هذا الأخير اسم لوسياس فإن اللافظ يهبه ـ ومن خلاله يهب الناس بشكل عام ـ ضمنيًا وبسخاء، صفات الخطيب، ويوحى بأن قدر لوسياس هو افتراضيًا قدر جميع الـ/ حكماء/. وينتج عن ذلك أن القاتل يجد نفسه، فى إيديولوجيا اللافظ، خارج مجتمع البشر بطريقة بالغة المصداقية، وهى فرضية سوف يتحقق التحليل، فيما يلى، من صحتها.

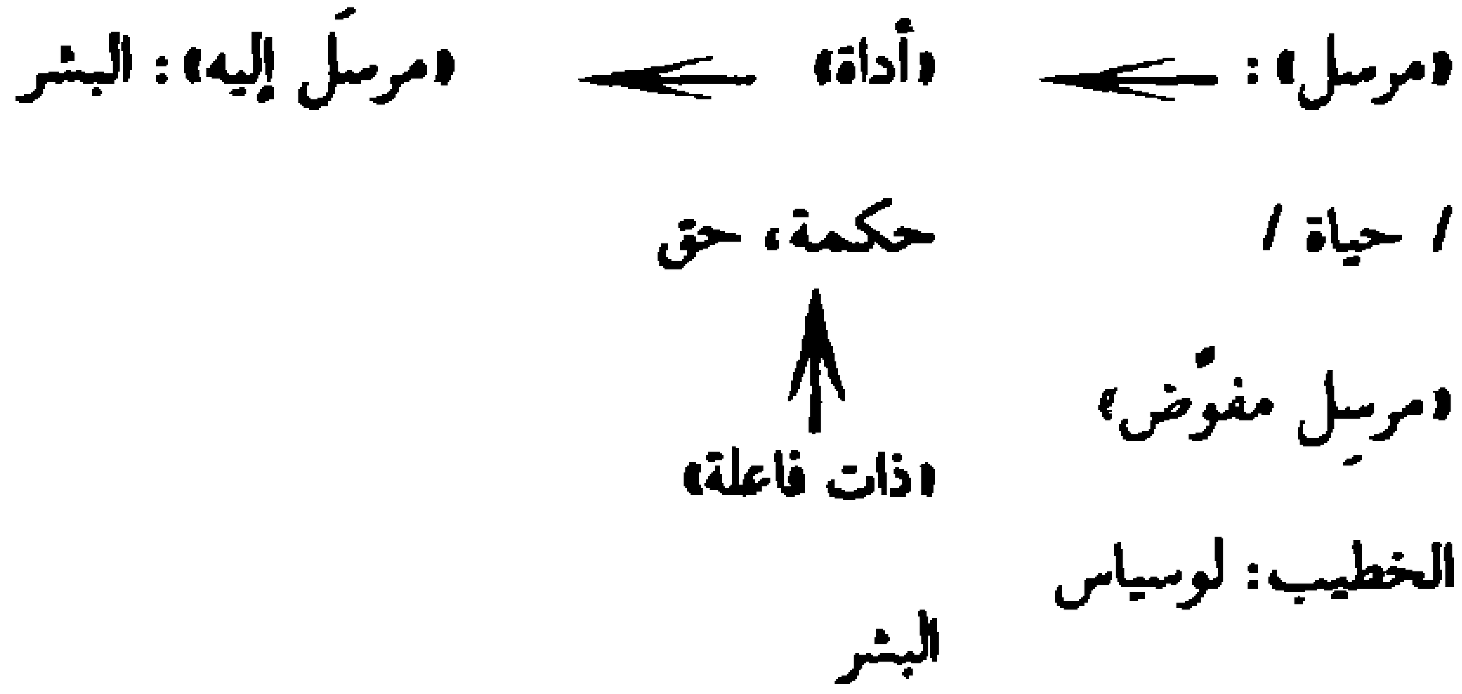
١ ـ ٤ ـ ٢ الـ/ حياة/

ماذا ألمّ، الآن، إذن بالرسالة التى يوجهها اللافظ فى هذا المقطع الثالث إلى لوسياس و ـ كما رأينا ـ إلى البشر عامة؟ إنه يؤكد فى البيتين السابع والثامن أنه فى الستين لن يحسن «تلك المهنة الأخرى». فما إذن «تلك المهنة الأخرى»؟ لا يمكن إلا أن تكون مهنة الحرب بما أنها هى المهنة التى يفشل لوسياس فى ممارستها. ونلحظ، من ناحية أخرى، أن الانتقال من المركب اللفظى الاسمى فى البيت الثامن يذكرنا بذلك الذى حدث فى البيت الثانى: وفى الحقيقة إن اسم الإشارة «تلك» يقابل «هذه»، كما أن الاسم «المهنة» ينبع ـ باستثناء حرف متحرك واحد ـ من الخريطة الاسمية نفسها للـ «خطبة»، أما كلمة «الأخرى» فتعيد على مستوى الخريطة الصوتية السمعية كلمة «الأولى» فى البيت الثانى وتتفق قافيتها معها، وعلى مستوى خريطة صوتيات الحروف الثابتة (ل، خ، ر) فكلمة «الأخيرة» فى العنوان تتفق قافيتها معها أيضاً. ويحيلنا البيت الثامن، إذن، إلى هذه الخطبة الأولى والأخيرة التى حاول الخطيب خلالها سدى أن ينضم إلى الوظيفة الحربية.

هكذا يمدنا البيتان السابع والثامن بإجابة عن السؤال الذى طرحه علينا البيت الرابع والذى كنا قد تركناه مفتوحاً: وفى الحقيقة إنه إذا كان اللافظ قد أكد فى البيت الرابع أنه فات الأوان على لوسياس كى يجرد سيفه، فإنه بذلك يراه قد شاخ على أن ينجح فى «تلك المهنة الأخرى» التى هى فن الحرب.

لنبحث الآن فيما ينطوى عليه هذا التأكيد: من ناحية نجد توصيفًا جديداً هنا للخطيب، وهو أنه قد شاخ، ومن ناحية أخرى فإن هذا التوصيف يؤوّله اللافظ كما لو كان من خارج الصفات التى تصنع محارباً جيداً، ومن بين تلك الصفات التى تصنع خطيبًا جيداً. وبكلمات أخرى فإنه يمكن للمرء أن يكون/ حكيماً/ و/ عجوزاً/ فى آن، لكنه لا يستطيع أن يكون فى وقت واحد/ عجوزاً/ و/ محارباً/. وفى الحقيقة، إنه لكى يتحكم المرء فى السيف ـ وهو السلاح الذى يجسد الوظيفة الحربية فى قصيدتنا ـ لابد أن يكون موهوباً قوة جسمانية، وهى الصفة التى تنكرها على الرجل العجوز. وعلى العكس من ذلك، فإن الضعف الجسمانى الذى تنطوى عليه صفة «عجوز» لا يمنع المرء من امتلاك «الحكمة والحق» وتوصيلهما إلى أقرانه، بل إن الأمور تدور كما لو كان المرء لا يمكنه أن يكون/ حكيمًا/ دون أن يكون فى الوقت نفسه/ عجوزاً/.

إذا صحت هذه الفرضية فإنها تلقى بعض الضوء على المشكلات التى استخرجناها فيما يتعلق بالبيت الثالث: ومن هنا، فإن المرسِل السامى الذى أفسحنا له مكانًا فى الخريطة الفاعلية التى تلخص الخريطة السردية الثانية/ سلام/ يثبت كونه الحياة نفسها أو ـ بشكل أكثر دقة ـ الوجود، ويمكن أن نعيد صياغة تلك الخريطة هكذا:

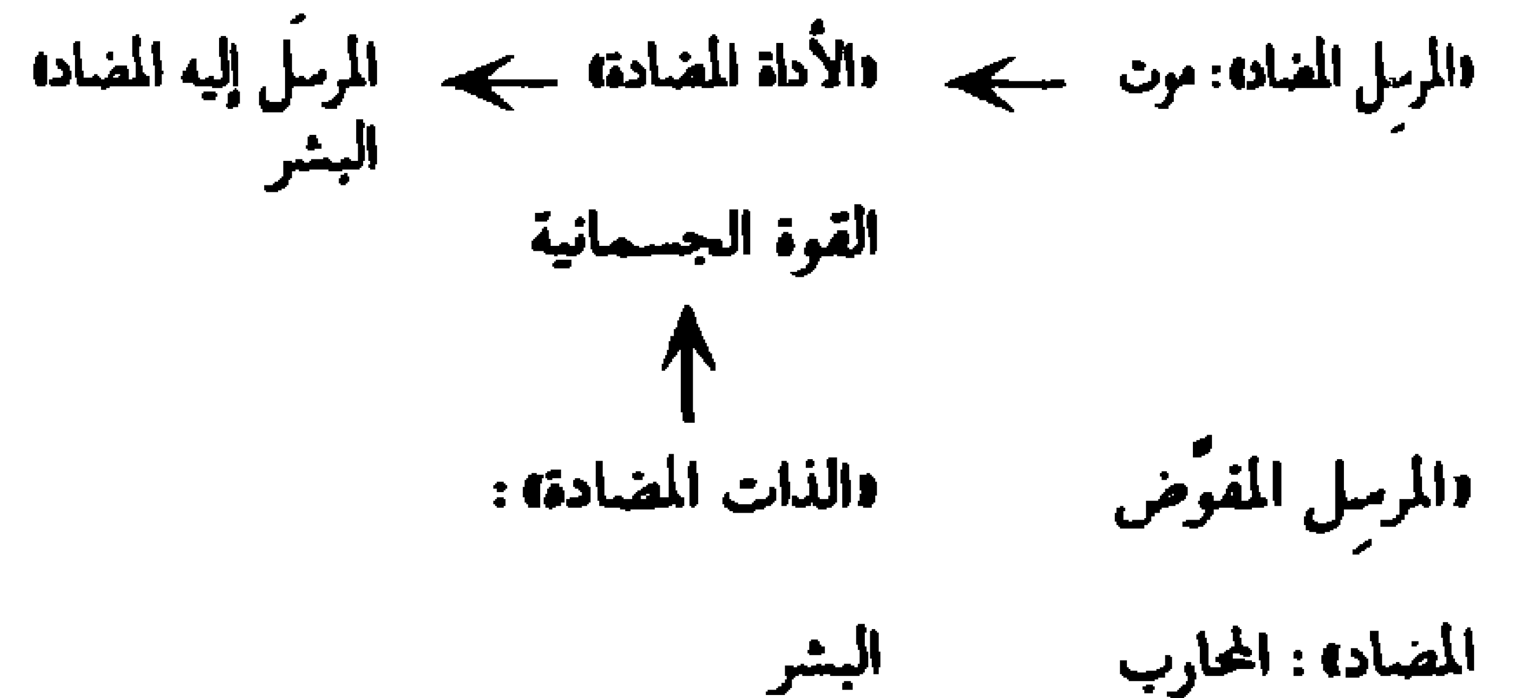


أى أن الحياة أيضًا هى مرسِل للـ «حكمة» خلال (بالطبع) التجارب التى يمر بها المرء وتمكنه من أن يستحوذ على أداة ـ قيمة مرغوبة: من هنا، فالحياة تتيح لنا تأويلها بوصفها سلسلة من التجارب التى يصنع فيها من المرء/ حكيماً/ بإيصاله إلى مرحلة الشيخوخة؛ أى أن المرء يكتسب معرفة ما مقابل قوته الجسمانية. ونتفهم من ذلك وجود «عقد» ضمنى بين الذات الفاعلة ومرسِلها ـ كما يحدث فى كل الأحيان ـ وهو «عقد تبادلى» مفروض هنا على الرجل بفعل ظروف وجوده، إنه عقد «يشرع» فقدان «العنفوان» فى مقابل اكتساب الـ «حكمة»؛ ومن ثمّ فليس مدهشًا أن يصدّق المرسِل بشكل سالب على محاولة الموضوع للاستحواذ على أداة ـ قيمة (قوته الجسمانية) التى أصبح ـ وفقًا لشروط العقد ـ من المفترض فيه أن يتخلى عنها، ومن

ثمَّ فإن السيف يسقط من يدى لوسياس حتى قبل أن يتمكن من استخدامه.

١ ـ ٤ ـ ٣ الـ/ موت/:

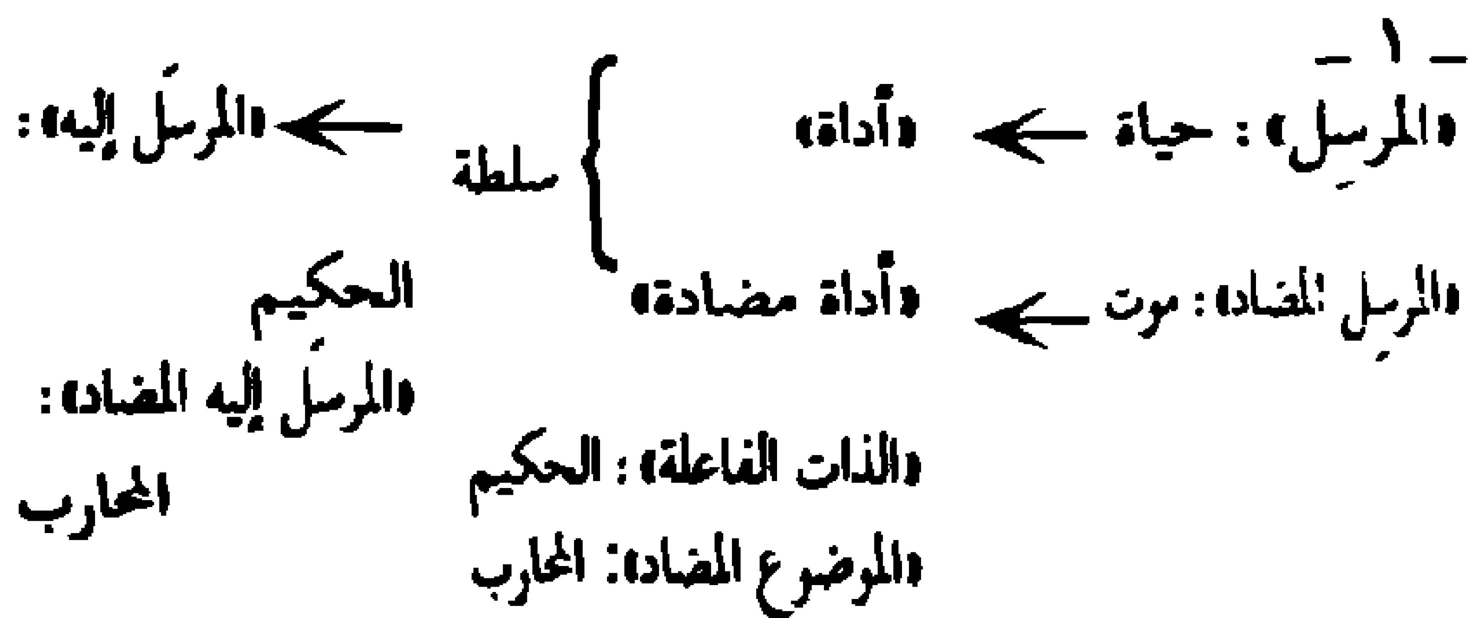
انطلاقًا من هنا، يمكن استنتاج الخريطة الفاعلية التى تشمل الخريطة السردية الأولى/ حرب/: فى إطار أن الوظيفة الحربية قد أثبتت أنها غير متكافئة نهائيًا مع الوظيفة السحرية والقضائية المفترضة ـ من ناحية الخطيب ـ فإنه يصبح على الـ/ محارب/ أن ينطلق من نسق قيم مضاد تمامًا لذلك الذى يطالَب به الـ/ حكيم/: وبما أنه يصنع من القوة الجسمانية ـ التى بدت فى الخريطة السردية الثانية قيمةً مضادةً ـ هدفًا وحيدًا لسعيه، فإنه يقوم هكذا ـ مقارنةً بالخطيب ـ بالأدوار الفاعلية للذات الفاعلة المضادة وللمرسِل المفوَّض المضاد؛ وإذا كان المحارب يتم تعريفه على مدار القصيدة خلال وظيفته الوحيدة التى تقوم على الـ/ قتل/ ـ مع اعتبار أن البيت الرابع عشر الذى يتخذ فيه المحارب شكلاً إنسانيًا تحت مسمى «الجند» لا يحمل فى هذا الصدد أى تحديد إضافى ـ فإن مرسِله السامى لا يمكن إلا أن يكون الـ/ موت/:

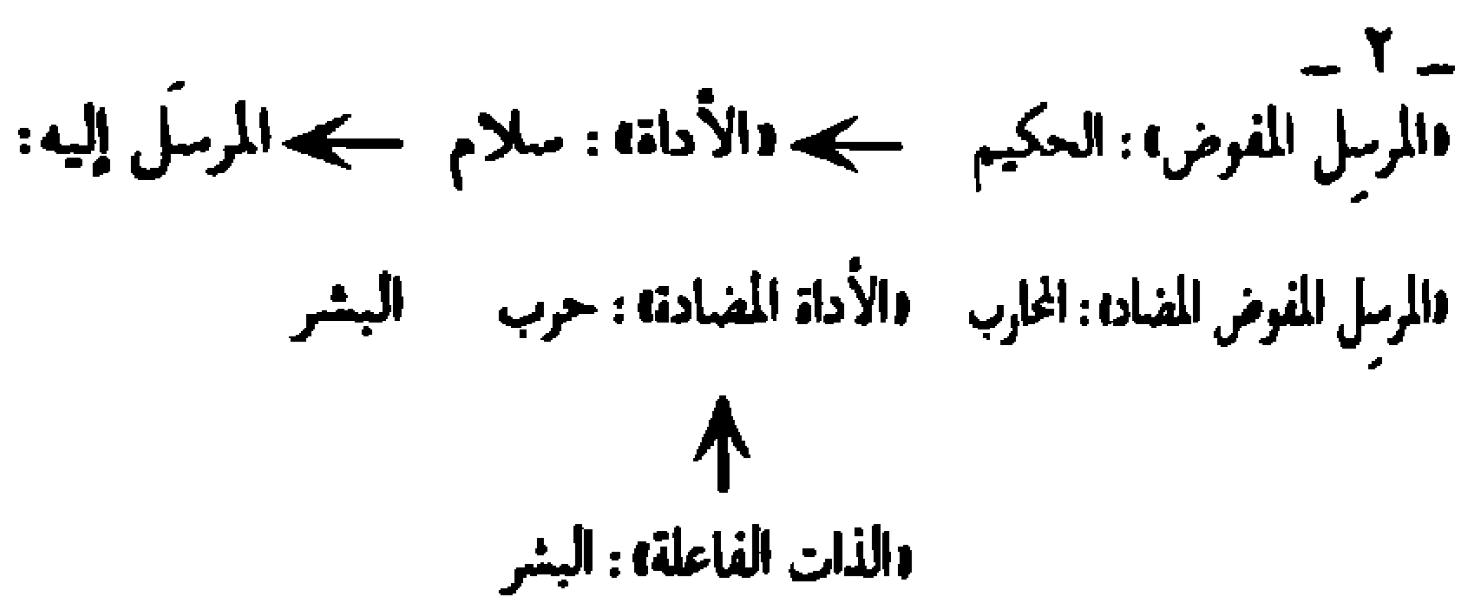


بيد أنه ـ كما رأينا ـ لا يمكن اعتبار الـ/ حكمة/ ولا الـ/ قوة الجسمانية/ بمثابة سعى خالص، حيث إنه من المفترض فى كل منهما توصيف الخطيب والمحارب كل على حدة، كى يمكن تأمين حكم البشر: وفى الحقيقة، إن خطر المواجهة الذى يقابل بين ممثلى الوظيفتين ليس إلا سلطة على الممارسة التى تجعل لكل من الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/ رؤى متباينة وفقًا لتوصيفاتهما المتضادة؛ فإذا كان الأمر يتعلق بالنسبة إلى الأول بتحويل الأفراد المشكلين للمجتمع الإنسانى إلى أفراد ««حكماء وحقانيين»، وبتأمين/ سلام/ هذا المجتمع بهذه الطريقة، فإن الثانى يهدف إلى تحويل البشر إلى/ محاربين/ مقترحًا عليهم «القوة الجسمانية» بوصفها القيمة الوحيدة المفترض الوصول إليها، ومحولاً ـ بالطريقة نفسها ـ حكم المجتمع الإنسانى إلى حالة حرب دائمة.

فى هذه المواجهة التى تقابل بين كل من المفوضين للـ/ حياة/ والـ/ موت/، ينتصر الـ/ محارب/ على الـ/ حكيم/ حيث يجد هذا الأخير نفسه ـ للأسباب التى عرضناها فيما سبق ـ غير قادر على الدفاع بالقوة عن القيم السلمية التى عليه أن يؤمّن نصرها.

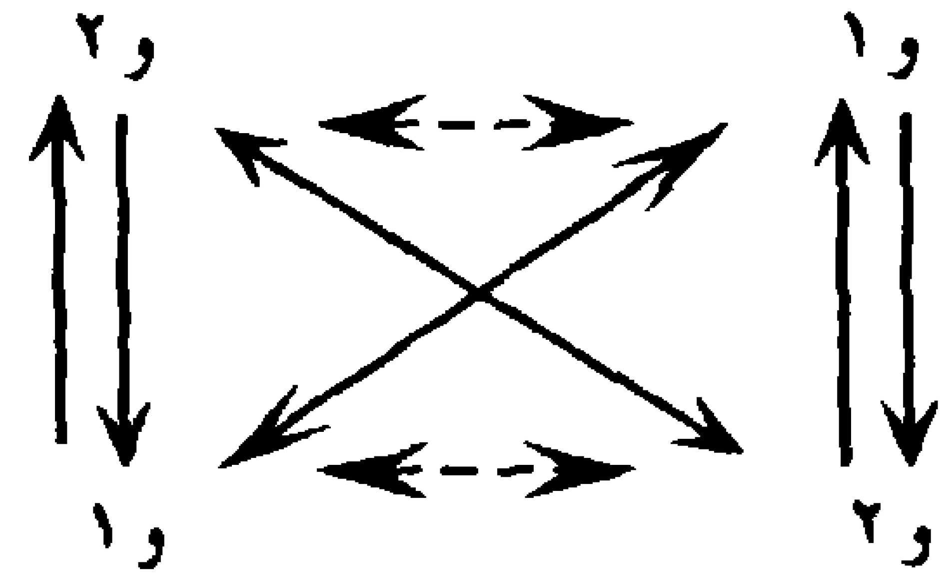
ويثبت أن الخريطة السرية الأولى/ حرب/ والثانية/ سلام/ بوصفهما خريطتين سرديتين مساعدتين تقوم وظيفتهما الشاملة على توصيف الذات الفاعلة والذات الفاعلة المضادة كل على حدة تأسيسًا على الخريطة السردية الأساسية، ألا وهى الاستيلاء على السلطة وممارستها. ومن هنا، تصبح هاتان الخريطتان الفاعليتان ضروريتين للإحاطة بهذه الخريطة السردية من حيث إننا نواجهها خلال مظهريها: الاستيلاء على السلطة وممارستها، مع الأخذ فى الاعتبار بنيتهما الجدلية.





١ ـ ٤ ـ ٥ المباحث الكامنة

بالوصول إلى هذه النقطة من التحليل، نستطيع أن نحاول الإحاطة بالمباحث الكامنة التى تنظم النص فى مستواه العميق، من خلال اقتراح فرضية فى شكل مربع سيميوطيقى من شأنه أن يجسد العالم الدلالى الفردى. ولنتذكر، فى هذه المناسبة، أن المربع السيميوطيقى ليس شكلاً هندسيًا أنيقًا يسمح بالإيحاء بنظام ما بين عناصر متفرقة ومختارة عشوائيًا، وإنما من المفترض فيه أن يحيط بتواصل عناصر النص فى مجمله ـ أى بمجموعة (كائنات مملكة الليل) وليس فحسب بالقصيدة التى نحللها ـ كما يفترض فى الكلمات الأربع التى تكونه أن تحتفظ فيما بينها بعلاقات محددة بدقة شديدة:



«و» تعنى وحدة لغوية

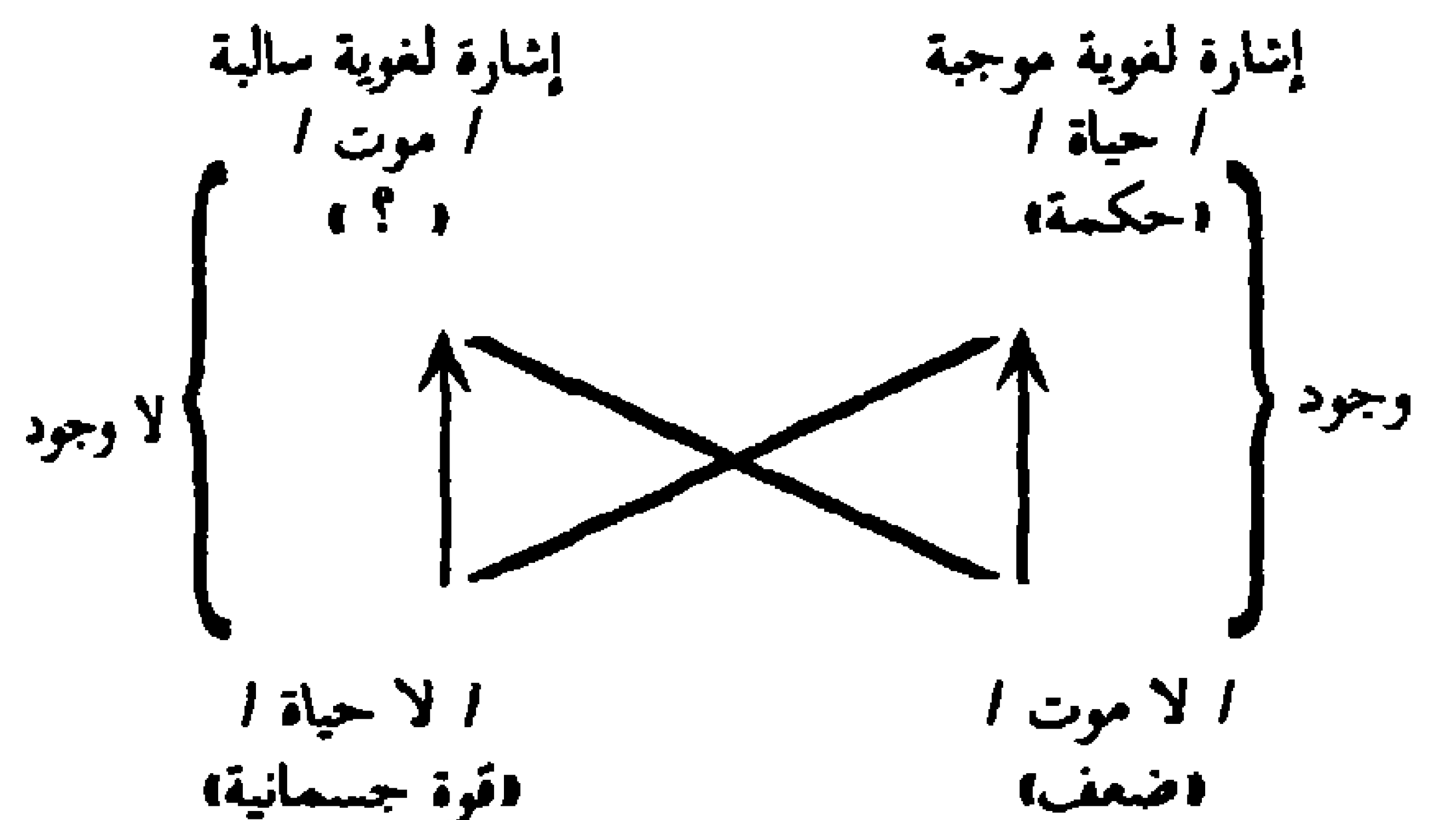
وتعنى العلامة ⟷ :علاقة تعارض.

وتعنى العلامة ⟷ :علاقة تناقض.

وتعنى العلامة ↑ : علاقة تضمين منطقى.

وتعنى العلامة ↓ : علاقة افتراض منطقى مسبق.

١ ـ ٤ ـ ٥ ـ ١ العالم الدلالى الفردى:



ملحوظات: تمثل الكلمات بين الخطوط المائلة قيمًا مبحثية، أما الكلمات بين علامات تنصيص فتمثل أدواراً ذات أغراض شعرية تتخذ تلك القيم المبحثية شكلها خلالها فى نصنا. من ناحية أخرى، سوف نلحظ أن الـ/ حكيم/، وكذلك الـ/ محارب/ هما شكلان تأليفيان يلخصان دورين لهما غرض شعرى فى آن، أحدهما (الحكمة + الضعف)، والآخر (القوة الجسمانية + ؟)؛ ولنضف فى النهاية أن كلمة/ موت/ لم تستثمر بعد فى نصنا، وسوف يصبح من الملائم فى اللحظة المناسبة أن نرى إلى أى دور ذى غرض شعرى تنتمى .

١ ـ ٤ ـ ٦ المحارب ضد الحكيم: «حقيقة» عبر تاريخية:

يعتبر اللافظ أن عدم قدرة الـ/ حكيم/ ـ بسبب ضعفه ـ على الحفاظ على السلطة فى مواجهة الـ/ محارب/ حقيقة واردة فى كل زمان ومكان، بما أنه يؤكد فى البيتين التاليين أنه، حتى ولو صار «اشتراكيًا» أو «مسيحيًا»، فإن الخطيب الذى فى عمر لوسياس لن يتمكن من الخروج منتصراً إثر مواجهة ممثل الإيديولوچيا الحربية. وفى الحقيقة، إن مثل هذا التأكيد لا يمكن تقبله فى هذا السياق إلا بشرط الاعتراف بأن اسم العلم/ لوسياس/ لا يشير إلى شخصية تاريخية وإنما هو اسم يعطيه اللافظ إلى الـ/ حكماء/ عامةً. وما يتبقى بعد ذلك هو ما كانت تدعونا إليه آليات الفصل/ الوصل التى استنتجناها فى بداية المقطع الثالث.

ليس هنا بالطبع مجال عرض، المضامين الغنية والمتنوعة التى تبثها إلينا وحدة المعنى «اشتراكى» ولا مجال لتحليلها. لذلك فلن نحتفظ منها، فقط إلا بما يبدو لنا سديداً فى قصيدتنا، وبما يسرو ظهور هذه الصفة فى هذه المنطقة من النص. وتشتمل صفة «اشتراكى» من حيث المفهوم الاجتماعى ـ السياسى ـ من بين ما تشتمل عليه ـ على فكرة التوزيع المتساوى للثروات، وعلى فكرة السلام العالمى، كما تتقابل مع الأشكال الأخرى للتنظيم الاجتماعى والاقتصادى، على اعتبار أن الاشتراكية سيادة للمعرفة والحرية على القوة والإرغام. ليس من المدهش، إذن، أن تلحق هذه الصفة ـ وإن كان ذلك وفقًا للنمط الافتراضى المطروح ـ بالـ/ حكيم/.

ونجد مرة أخرى الأفكار نفسها التى تم التعبير عنها من قبل، لكن فى شكل آخر فى البيت العاشر؛ فالاقتسام المفترض للخبز والخمر مع عبيد أثينا يسترجع فكرة توزيع الثروات، بما أن الخبز والخمر هما ـ بشكل واضح ـ مجاز مرسل هنا عن/ سبب الحياة/ أى عن الغذاء. ويسترجع البيت نفسه أيضًا، وخلال رؤية اشتراكية، فكرة إلغاء الطبقات ـ أو على الأقل إلغاء المجتمع العبودى ـ وما يترتب عليها من سلام اجتماعى. إنه يشير فى النهاية فكرة مجتمع البشر الأحرار الذى يكرس نفسه للنشاط السلمى بما أنه يصف أعضاءه أثناء اقتسامهم وجبتهم.

والوجبة هنا ليست أية وجبة، فالـ «خبز» والـ «خمر» يشيران مجازيًا إلى الثروات المتاحة، لكنهما يشكلان أيضًا استعارة مسيحية تحيلنا إلى العقيدة المسيحية التى أرساها المسيح أثناء عشائه الأخير مع الناس واعدًا إياهم بغفران خطاياهم وبالحياة الأبدية مقابل اعترافهم بتضحيته(١٣). يكوّن الاشتراكى والمسيح والخطيب، إذن، نموذجًا معرفيًا واحدًا وينبعون كلهم من المؤشر اللغوى (المقترن بزمان ومكان تلفظه) إلى الـ/ حياة/ مجتمعين على مستويات متنوعة مع الـ/ حكمة/ والـ/ سلام/ والـ/ حياة/.

لكن الأمر يشمل أكثر من ذلك: فنحن نعرف أن التعاون بين ممثلى الوظائف الثلاثة (القضائية والسحرية، الحربية، الثروة) كان يعد ضروريًا فى الأساطير والملاحم الهندية ـ الأوروبية، من أجل تأمين الشغل المتجانس للمجتمع الإنسانى. ولقد اندهشنا للغاية عندما عثرنا ـ فى سياق مختلف تمامًا ـ على وظيفتين من الوظائف الثلاث التى يحددها دوميزيل فى تحليله الميثولوجيا الهندية ـ الأوروبية، وكان ينقصنا الوظيفة الثالثة. ونعتقد أن هذه الوظيفة الثالثة ـ بطريقة ينبغى أن نعترف بأنها مبهمة ومبتورة ـ تظهر فى البيت العاشر فى شكلى الخبز والخمر ـ وهما من الأغذية بالطبع لكنهما محملان بالرمز المسيحى فى [illegible]وقت نفسه، وهما كذلك من الأغذية [illegible] [illegible]نهما يسمحان بتغذية [illegible] [illegible] هذا العالم الثالث [illegible] [illegible] [illegible] إفقاره، ما يفسر [illegible] [illegible] الاجتماعية. ورغم ذلك، فليس من الممكن أن نقرر من سيكون من نصيبه تلك الوظيفة الثالثة بناءً على هذا البيت وحده. لأن الخطيب لا يفعل سوى أن يقتسم هذه الثروات مع العبيد، ولا يوجد ما يشير إلى أنه فى الوقت نفسه مكلف بتوفيرها.

وهناك كلمة أخيرة فيما يتعلق بهذا البيت العاشر: فاسم المكان «أثينا» يستحق بلا شك أن نأخذه فى الاعتبار أيضًا. ومع ذلك فنحن نفضل إرجاء تحليله(١٤) بما أنه يطرح ـ هو أيضًا ـ مشكلة المرجعية ولا يمكن الإفصاح عنه بطريقة مقبولة إلا فى إطارها. ونلحظ رغم ذلك منذ هذه اللحظة أنه يمكننا التنبؤ بتجانس بين هذا الفضاء والـ/ حكيم/ بما أن أثينا هى ـ إلى جانب لوسياس ـ اسم العلم الوحيد الماثل فى هذه القصيدة، وبما أن مجمل أسماء الأماكن التى تحويها تحيل دون استثناء إلى الوظيفة التى يدعى المرء كى يمارسها، كما رأينا فيما سبق فيما يتعلق بسجادة البهو، وكما سوف نرى فيما يلى فيما يتعلق بالقصر فى البيت التالى.

١ ـ ٤ ـ ٧ الندم:

تسترجع جملة الاستفهام التى تختتم المقطع الثالث فكرة سبق أن قابلناها فى البيت الثالث: وفى الحقيقة، إننا استنتجنا خلال تحليل فعل «توج» فى هذا السياق أن اجتماع الوظيفتين يسمح وحده فى نظر اللافظ بتأمين الحكم السلمى للـ/ حكيم/. ويعود اللافظ إلى هذه الأمنية فى البيتين الحادى عشر والثانى عشر موجهًا إلى المخاطَب المتخيَل لوسياس، وكذلك إلى الملفوظ إليه، سؤالاً يترجمة بن شيخ كالآتى:

أكنتَ قد استوليت على القصر بالأسلحة

حتى تدافع عنه بالأسلحة(١٥)

ورغم دقة هذ[illegible] معنى إلا أنه من [illegible]شير معرفة كيف يمكنه ـ [illegible] ذلك [illegible] [illegible] الندم و[illegible] العتاب ـ الظهور فى جم[illegible] [illegible] [illegible] تبدأ [illegible] [illegible] ويبدو، فى الحقيقة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] على [illegible]سياق الذى توضع فيه جملة الاستفهام [illegible] مسألة ليست ظاهرة خاصة باللغة

العربية كما يستنتج ووريل Worel[١٧] معطياً أمثلة إنجليزية وألمانية.

ولنأخذ مثالاً بسيطاً: امرأة تطلب من زوجها أن يحضر معه خبزاً عند عودته ليلاً إلى البيت. ثم تراه عائداً دون الخبز فتسأله: «هل أحضرت الخبز؟» لا يتعلق الأمر هنا مطلقاً بسؤال بسيط عن معلومة بل يتعلق بعتاب ضمنى يهدف إلى لفت نظر الزوج إلى أنه لم يحضر الخبز أولاً، وإلى أنه لم يلبِّ التوصيات المفصح عنها، وبالتالى فزوجته تندم على طلبها بل وتحقد عليه.

ويبدو من الممكن الإحاطة بهذه الظاهرة خلال اللجوء إلى المربع السيميوطيقى الخاص بأنماط اكتساب المصداقية (والتى تحتفظ كلماتها الأربع فيما بينها بالعلاقات نفسها المشار إليها أعلى (١ ـ ٤ ـ ٤).

صحيح

سرى { الباطن (= ك) — الظاهر (ظـ) } كاذب

{ غير الظاهر (= ظَ) — غير الكامن (كَ) }

مزيف

فى الحقيقة، إنه عقب عملية حل الشفرة، فإن الزوجة تعرف جيداً أن السؤال الذى صاغته ليس له هدف إلا التغطية على العتاب الذى لا تود صياغته (لأسباب تعتمد على عوامل متنوعة)، وهكذا:

[كَ ظَ] (سؤال) ⇐ كَ ظ (سؤال) و [ك ظ] (عتاب) ⇐ ك ظَ (عتاب)

(تعنى العلامة ⇐ : تحويل)

ومن جانبه، فإن الزوج، بعد عملية حل شفرة السؤال، يفهم جيداً أن الأمر يتعلق بعتاب خلال العمليات التالية:

[ك ظ] (سؤال) ⇐ [كَ ظ] (سؤال) و [ك ظ] (عتاب) ⇐ [ك ظ] (عتاب).

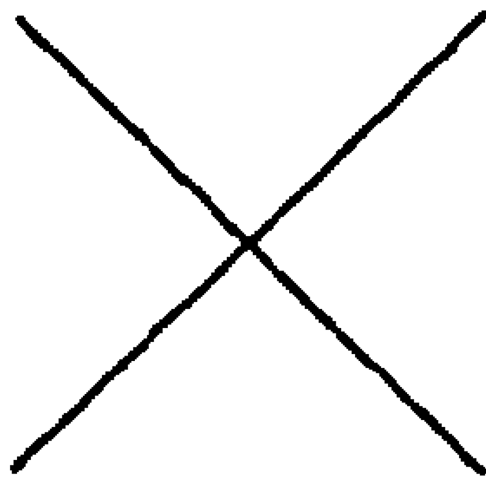
ويستطيع الزوج أن يجرى هذه العمليات لأنه يقتسم مع زوجته معرفة عن السياق. إنه يستنتج أنه لم يحضر معه الخبز ويتذكر طلبها له بإحضاره، ذلك الطلب الذى لم يستجب إليه.

فى حالة البيتين الحادى عشر والثانى عشر نجد العمليات نفسها: اللافظ يطرح سؤالاً بريئاً، على الأقل ظاهرياً، أى معطياً الإيحاء بطلب بسيط لمعلومة. لكن مجموع فعّالى التلفظ المشاركين (اللافظ ـ المخاطِب، والملفوظ إليه ـ المخاطَب) يعرفون جيداً أن هذا الاستيلاء على السلطة وهذا الدفاع عنها بالسيف لا يمكن تحقيقهما بسبب التوصيفات نفسها الخاصة بالـ/ حكيم/، كما يعرفون أنهما مرغوبان فى نظر اللافظ، وأن عدم تحقيقهما، بالتالى، يوقع هذا الأخير فى الندم[١٨]، بل ـ وبلا شك ـ فى إحساس ما بالحقد على الـ/ حكيم/.

ومن الواضح على المستوى الظاهرى أن هذا السؤال يحيل فعلياً إلى الموقف الموصوف فى الأبيات الثالث والخامس والسادس؛ لأن كلمة «بالسيف» المتكررة فى نهايتى البيتين الحادى عشر والثانى عشر تذكرنا من ناحية بكلمة «بالحكمة» التى ترد فى نهاية البيت السادس، ومن ناحية أخرى تذكرنا بالمركب اللغوى «بامتشاق السيف» فى البيت الثالث، ومن الملحوظ أن هذه المُركّبات اللغوية الأربعة هى وحدها التى يظهر فيها حرف الجر «بـ» فى قصيدتنا. ويمكن تنظيمها:

/ فقدان (السلطة) /
«سقط السيف من الكف»

/ أخذ (السلطة) /
«أخذ القصر بالسيف»



/ عدم أخذ (السلطة) /
«رفرفت الكف بالحكمة»

/ عدم فقدان (السلطة) /
«منع القصر بالسيف»
≡ «بامتشاق السيف»

ومن الملائم أن نلفت النظر فى النهاية إلى أن فضاء المواجهة قد تغير اسمه، وأن «سجادة البهو» قد تحولت «قصراً». بيد أن هذه اللفظة لا تشير إلى القصر، بقدر ما تشير إلى القلعة الحصينة. وبعبارة أخرى، فإنها تشير إلى فضاء ينتمى إلى الوظيفة الثانية أكثر منه إلى الوظيفة الأولى، إنه فضاء يتطلب إذن حمايته والدفاع عنه بالسيف وليس بالخطَب، سلاح الـ/ حكيم/ الوحيد.

١ ـ ٤ ـ ٨ الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع فى مقابل الخريطة السردية المستندة إلى قوانين اليوتوبيا

بالوصول إلى نهاية تحليل هذا المقطع الثالث، سوف نتوقف برهة للتساؤل حول أفعال اللافظ؛ ذلك الذى وضع نفسه فى النص موضع المراقِب، وبدأ بنقل المشهد الذى يعتبر نفسه شاهداً عليه خلال تعبيرات وصفية خالصة (البيتان الأول والثانى)، لكنه لا يفتأ يضم إلى هذا الوصف تعليقاً.

ويعتبر هذا التعليق مزدوجاً، فمن ناحية أنه واقعة تأويلية فهو يهدف إلى إلقاء الضوء على أن سلوكيات كل من لوسياس والـ/ محارب/ يمكن التنبؤ بها، وعلى أن الأحداث ـ بالتالى ـ تدور وفقًا لخريطة سردية مستندة إلى قوانين الواقع. أما من ناحية أنه واقعة إقناعية، فهو يسعى إلى إقناع القارئ بأن هذا التأويل «صحيح»؛ أى أنه متفق مع معرفة يتقاسمها مجموع فعّالى التلفظ. ولننظر إلى الأمر عن كثب. فى بداية المقطع الثالث المكرَّس كاملاً لوصف الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع، تهدف آليات الفصل/ الوصل إلى خلق نوع من المشاركة بين اللافظ والملفوظ إليه («تعرفون مثلى أنه فى الستين...»)، كما تحوَّل هكذا تعليق اللافظ ـ الشخصى ظاهريا ـ إلى «حقيقة» يفترض أن الجميع يعترف بها. ومن ناحية أخرى، فإن هذه «الحقيقة» ـ الفشل الحتمى للـ/ حكيم/ ـ يتم تقديمها كما لو كانت حكمًا ضرورياً يصوغه اللافظ ـ فيما يتبقى ـ بمساعدة تعبيرات توحى بنمط الأحكام القضائية.

بيد أن الاقتناع بأن الخريطة السردية المتحققة التى لا تفعل سوى إظهار خريطة سردية مستندة إلى قوانين الواقع، ومحاولة الإقناع بذلك، يعتبران بلا شك طمأنة ذاتية (وطمأنة للآخرين) على قيمة المعرفة المشتركة التى تفترضها هذه الخريطة السردية، لكنهما فى الوقت نفسه ينكران على الخرائط السردية الفردية الأخرى أية قيمة من حيث إنها مساع قابلة لتعديل هذه المعرفة، وبالتالى لتغيير أى أمر كان، أثناء المسار المتكرر أبداً للأشياء.

لكن اللافظ لا يتوقف عند هذا الحد، لأنه يبرز فى موضعين (فى البيت الثالث والبيتين الحادى عشر والثانى عشر) إحساس الندم الذى يشعر به حيال مسار لوسياس فى أحداث الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع، كما يوحى بأن الحل الوحيد لتغيير النهاية التراجيدية لمثل هذا الحدث، يقوم، بالنسبة إلى الـ/ حكيم/، على الاستحواذ على الوظيفة الحربية (فى الأبيات نفسها)، ومن هنا فهو يسعى إلى الاقناع بأن قدر لوسياس يصلح درساً يمكن الإفادة منه؛ بيد أن فكرة الدرس تنطوى على اكتساب معرفة جديدة تسمح ـ خلال تحويل المعرفة المكتسبة مسبقًا ـ بتحقيق خرائط سردية فردية جديدة أيضًا. وبعبارة أخرى، فإن اللافظ ينكر الخريطة السردية للفشل بوصفه/ باطنًا/ ويؤكد فى موازاة ذلك الخريطة السردية للنصر بوصفه/ ينبغى أن يكون/ منطوياً على اكتساب مسبق من الـ/ حكيم/ للأهلية الحربية[19].

بيد أننا نرى سريعًا المقصود بذلك كله، فبما أن المحارب موصوف باعتباره الضد المباشر للـ/ حكيم/ فإن الخريطة السردية التى يحلم بها اللافظ تفترض حذف علاقة التعارض بينهما، بل تفترض إلغاءً يوتوبياً للحد الفاصل بين الـ/ حياة/ والـ/ موت/. ولا شك أنه لهذا السبب لا يتجاوز النقد الضمنى الذى يصوغه اللافظ بخصوص الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع التى تحافظ ـ من ناحيتها ـ على التقابل بين الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/ لا يتجاوز مرحلة الندم. ذلك أن الندم شعور مؤلم ينتج عن اقتران/ إرادة أن يكون (أو أن يفعل)/ بـ/ عدم قدرة أن يكون (أو أن يفعل)/ أى أنه معاينة للعجز الذى يعلن انتصار الـ/ حكيم/ بوصفه يوتوبيا.

ومع ذلك، فإن ذلك يؤكد قيمة هذه اليوتوبيا بوصفها وحدها القادرة على تأسيس فعل ذى قيمة يسعى اللافظ إلى إقناعنا به فى الجزء الأخير من قصيدته خلال اللجوء إلى ما يجوز تسميته بالتحريض.

١ ـ ٥ واقعة اللافظ الإقناعية

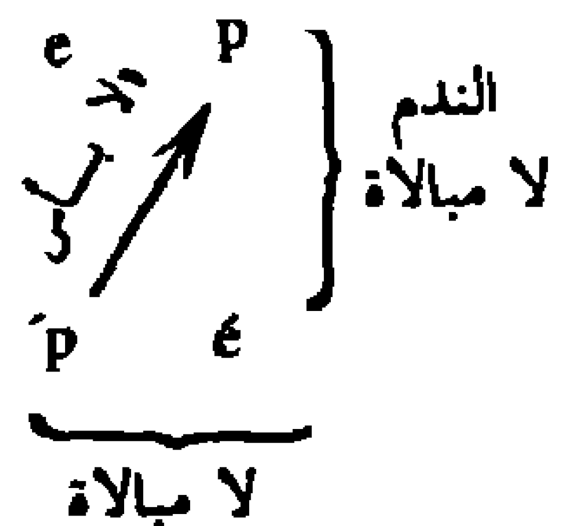
١ ـ ٥ ـ ١

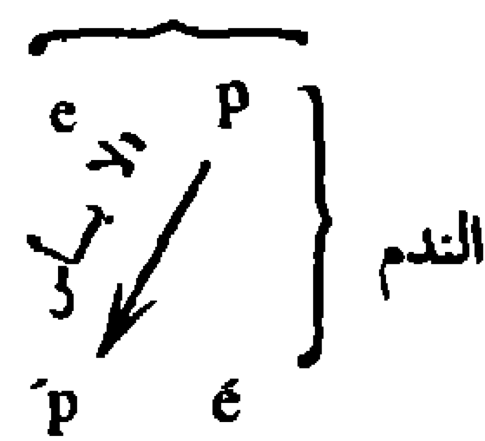
رغم اختفاء علامات التخاطب في المقطع الرابع، فما من شئ في الحد بين هذا المقطع وذلك الذي يسبقه يشير إلى أن الحوار الزائف سوف ينتهي في البيت الثاني عشر. علينا، إذن، أن نعتبر نهاية القصيدة كلها جزءاً من هذا الحوار الزائف ورسالة موجهة إلى المخاطَبين السابقين أنفسهم: لوسياس في الظاهر، والملفوظ إليه في الحقيقة.

من ناحية أخرى، فإن «إذن» في البيت الثالث عشر تشير إلى أن الأبيات الثلاثة الأخيرة تعلن النتيجة التي يصل إليها اللافظ في نهاية تأمله حول حالة لوسياس. بيد أن هذه النتيجة تؤكد بغير تحفظ أن «قتل الجند خطيباً تحت سقف البرلمان» ليس أمراً فادحاً. وهي نتيجة مدهشة للغاية.

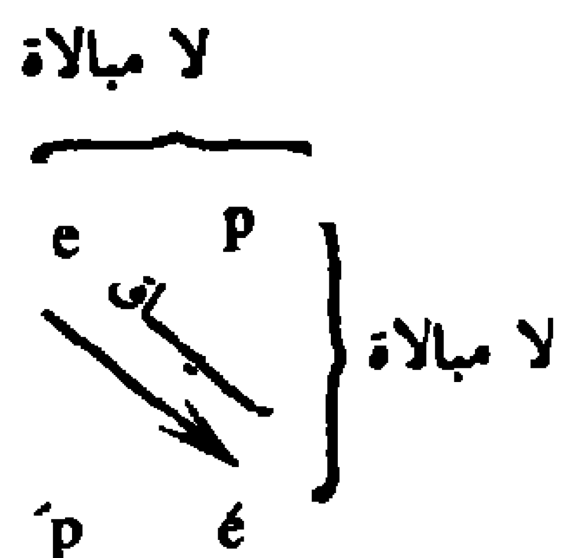
لكن مع أخذ السياق في الاعتبار، وبالتحديد إحساس الندم الذي تم التعبير عنه في البيتين السابقين اللذين سعى اللافظ إلى أن يشاركه الملفوظ إليه فيهما، فإنه يصبح واضحاً على الفور أن «لا بأس» في البيت الثالث عشر لا ينبغي فهمها حرفياً، وإنما ينبغي قراءتها باعتبارها جملة مضادة وساخرة تخفي وراء اللامبالاة المعلنة ذلك الندم نفسه؛ أي أنها تعني «يالأسف» بدلاً من «ليس ذلك مؤسفاً». ويمكننا الإحاطة بعمل مثل هذه الجملة المضادة خلال اللجوء من جديد إلى أنماط تحقيق الصدق.

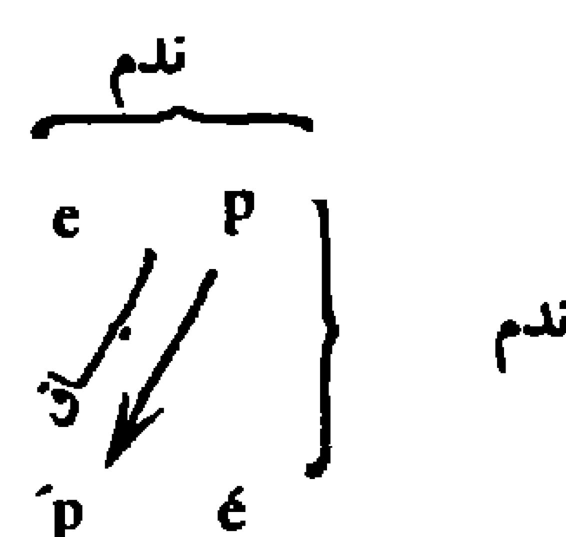
١ ـ تكوين الشفرة





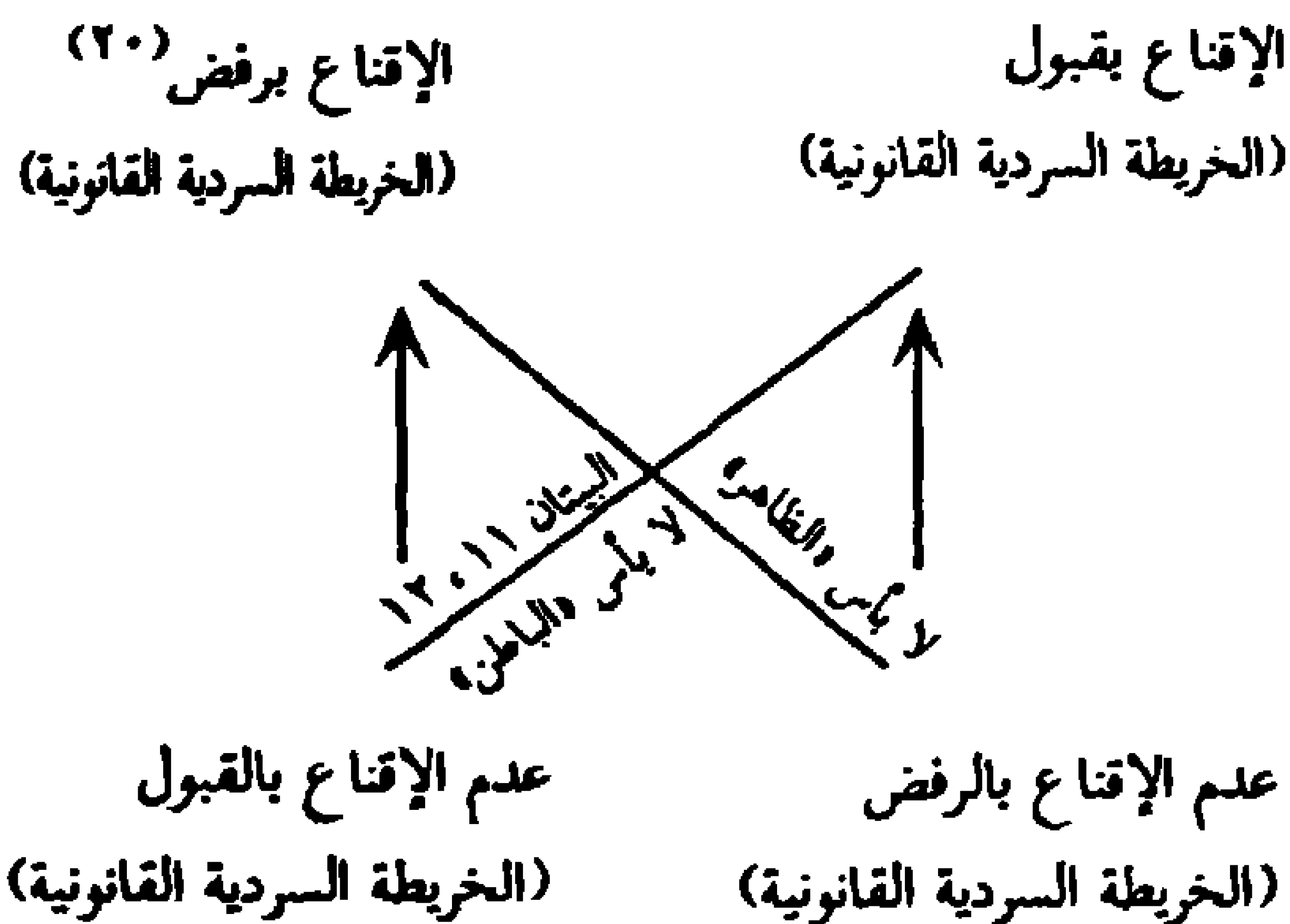
٢ ـ حل الشفرة





ومع ذلك يظل التحريض الذي ذكرناه كامناً تحديداً في هذه الصياغة اللغوية المضادة للنتيجة الصادمة لأكثر من سبب؛ منها طيش الكلام والتعبير الشائع المختار اللذان لا يتفقان مع الجدية التي تم التعامل بها مع حالة لوسياس حتى هذه اللحظة. ومن الناحية الظاهرية على الأقل، فإن هذه النتيجة مضادة على طول الخط لتلك التي كان ينبغي توقعها. علينا إذن أن نستنتج ـ بدورنا ـ أن اللافظ لم يختر عبثاً التعبير بهذه الطريقة، وأن هذه الجملة المضادة تهدف إلى إحداث أثر محدد.

في الحقيقة، إنه إذا وضعنا البيت الثالث عشر في سياق علاقته بالبيتين الحادي عشر والثاني عشر اللذين يهدفان إلى إقناع الملفوظ إليه برفض الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع/ فشل الحكيم/ لوجدنا أن هذا البيت ـ على الأقل على المستوى الظاهري ـ يهدف إلى عكس ذلك تماماً:



أما هاتان الواقعتان الإقناعيتان ـ حيث الأولى تضيف إلى الملفوظ إليه/ إرادة ـ [تغيير الأمور]/ وتوحي الثانية بإقناعه بأنه من المقبول في النهاية/ ألا يريد [تغيير الأمور]/ ـ فتثيران لدى الملفوظ إليه سلوكاً رافضاً حيال الخيار الثاني. ويساعده هذا الرفض ليس فحسب على حل شفرة الجملة المضادة وإنما يقوده أيضاً إلى التضامن تماماً مع ندم اللافظ تجاه مسار للخريطة السردية للوسياس المستندة إلى قوانين الواقع، بل يؤكد الخريطة السردية اليوتوبية بوصفها الوحيدة المتاحة[٢١].

هكذا يصبح لصياغة الجملة المضادة هدف تأمين تضامن الملفوظ إليه كاملاً مع الخريطة السردية لـ/ انتصار الحكيم/

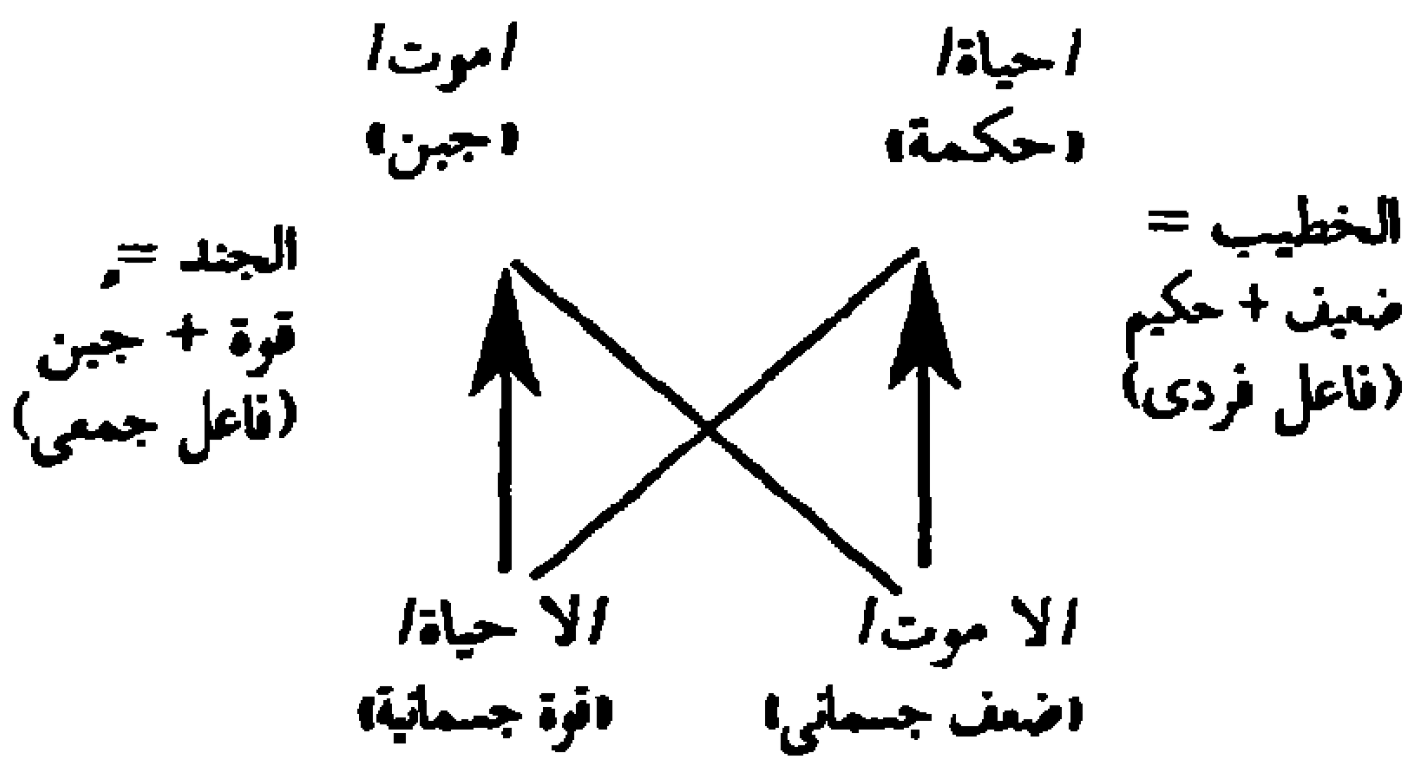
وكذلك تأمين رفضه الموازى للخريطة السردية لـ/ فشل الحكيم/.

وربما يكون من المثير الدخول تفصيلاً فى عملية «التحريض» هذه، وتحديداً عند إلقاء الضوء على الآليات التى ينبع منها سلوك «المحرّض». ومع هذا، فلن نتطرق إلى ذلك بسبب المساحة المحددة لتحليل هذه القصيدة.

١ ـ ٥ ـ ٢ الذات المضادة

فى البيت قبل الأخير فقط يظهر القاتل فى القصيدة فى شكل الوحدة الصرفية الدنيا المنتمية إلى سلالته اللغوية «الجند». وقد قلنا فيما سبق[٢٢] إن هذا البيت لا يأتى بأية معلومة إضافية تتعلق بوظيفة الـ/ محارب/، مكتفياً بتأكيد ـ كما استنتجنا منذ البيت الأول ـ أن هذه الأخيرة تقوم على الـ/ قتل/، أى/ فعل ـ موت/. ونلحظ فى هذا الصدد أن مادة (ق ت ل) لا تظهر فى القصيدة إلا فى موضعين، أحدهما فى البيت الأول للإشارة إلى الضحية («قتيلاً»)، والآخر فى البيت الرابع عشر للإشارة إلى فعل القتل («يقتل») مختزلاً كذلك العلاقة بين الذات الفاعلة/ الذات الفاعلة المضادة إلى محض علاقة تقابل.

ويستحق مسمى «الجند» تحليلاً لكننا سوف نؤجله لأنه سوف يرد فيما بعد فى قصائد أخرى مشكلاً موضوعاً لوصف أكثر تفصيلاً. ومع ذلك، فهناك ملحوظة ضرورية فى هذا الصدد، فوضع فاعل فردى (الخطيب) فى مقابل فاعل جمعى (الجند) يعنى أن اللافظ ينكر على الـ/ محارب/ الصفة الإيجابية الوحيدة التى كان يمكن إلحاقها به، ألا وهى «الشجاعة»، مما يلقى الضوء مرة أخرى على البيت الثالث عشر الذى يمكن قراءته من جديد هكذا: ففى الحقيقة أن «لا بأس» تعنى ـ من بين ما تعنى ـ «شجاعة»، ويتيح البيت الثالث عشر تأويله بشكل لا يلغى التأويل الأول؛ فبما أن الـ/ حكيم/ عاجز عن الدفاع عن سلطته بالسلاح فما الشجاعة الممكنة فى قتله، ولاسيما إذا كان هناك أكثر من قاتل. وبإنكار صفة «الشجاعة» عن الجند فإن اللافظ يمنحهم ضمنياً الصفة المضادة «الجبن»، وبالتالى يسمح بتأويل الفعل الحربى الذى حاوله الـ/ حكيم/ سدى فى البيت الثالث، بوصفه فعلاً شجاعاً[٢٣]. ويسمح لنا ذلك باستكمال الخريطة التى تحيط بالعالم الدلالى الفردى والتى كان ينقصها الدور الشعرى الذى يتولى فى قصيدتنا مهمة تجسيد القيمة المبحثية/ موت/.



١ ـ ٥ ـ ٣ البُعد عبر التاريخى للخريطة السردية المؤكدة المستندة إلى قوانين الواقع:

يليق فى النهاية الإشارة إلى أن الضحية إذا كانت مجسدة إلى درجة أنها تحمل اسم شخصية تاريخية فى البداية، فإنها فى البيت الرابع عشر تجد نفسها مشاراً إليها تحت

التسمية التأليفية للخطيب؛ وبما أن هذه التسمية نكرة فإنها تحيل إلى أى خطيب ممكن (ضعيف + حكيم) مؤكدة هكذا أن حالة لوسياسس ليست إلا حالة تؤكد قدر الـ/ حكماء/ عامة. وللتأكيد على ذلك فإن «خطيباً» فى البيت الرابع عشر تتفق مع قافيتى «اشتراكياً» (البيت التاسع) و«قتيلاً» (البيت الأول).

١ ـ ٥ ـ ٤ فضاء المواجهة

يبقى أن نضيف أن فضاء المواجهة الذى يتغير اسمه مرة أخرى فى البيت الخامس عشر ـ والذى يدعونا أن نطابقه مع نظيره فى البيت الأول ـ يتكون مركبه اللغوى هنا وهناك من «حرف جر» و«اسم» و«مضاف إليه»، كما يوجد سجع بين حرفَى السين فى الاسمين وحرفَى الباء فى المضافين إليهما، بينما حرفا الجر متقابلان: «على» × «تحت».

$$\frac{\text{البهو}}{\text{البرلمان}} \cong \frac{\text{سجادة}}{\text{سقف}} \cong \frac{\text{على}}{\text{تحت}} \cong \frac{\text{البيت الأول}}{\text{البيت الأخير}}$$

ولا يطرح التناظر بين الكلمتين الأخيرتين أية مشكلة؛ فالبرلمان الذى هو مكان يتحدث فيه الناس، يحيل - فى مواجهة القصر - إلى سلاح الـ/ حكيم/ الوحيد، ألا وهو الكلام فى شكل خطبة. كما أن البرلمان مكان تسن فيه القوانين التى ينبغى أن تسود العلاقات بين المواطنين، وأحياناً بين البشر وما هو مقدس. من هنا، فإن البرلمان - مثله مثل البهو - هو تجسيد مكانى للوظيفة الأولى. وينطبق الأمر أيضاً على «السقف». بيد أن مثل هذا التأويل لا يصبح ممكناً إلا بشرط الاعتراف بأن السقف - من حيث إنه يحمى - يحدد - مثله مثل السجادة - فضاءً ينبغى احترامه. ومع ذلك، فلسنا واثقين من أن هذا التأويل لا يرتكز على رؤية مركزية أوروبية للوحدة اللغوية الصغرى «سقف»، مما يجعل هذا التأويل مشكوكاً فيه من حيث إنه لا يؤكده تحليل السياقات الأخرى الممكنة لوحدة المعنى «سقف»(٢٤).

أما حرفا الجر فيرسمان فى السياق الذى يوجدان فيه محوراً أفقيًا يقع فى أسفل (البيت الأول) من ناحية، ومن ناحية أخرى محوراً رأسيًا يلفظ قطبه الأعلى الوحيد فى البيت الخامس عشر. ويرسم المحور الأول (سفلى + أفقى) الفضاء الذى يسجى فيه الميت حامل القيم الحيوية، بينما يمثل المحور الثانى (علوى + رأسى) المواجهة التى تضم الخصمين واقفين. وهكذا يجد موت الـ/ حكيم/ نفسه مجسداً بلاغيًا مكانيًا بوصفه سقوطاً. لكن فى موازاة ذلك، فإن انتهاء القصيدة بهذه الرؤية الرأسية للفضاء الخاص بالـ/ حكيم/ إنما يعنى أن استيلاء الـ/ محارب/ على هذا الفضاء لا يقتضى إلغاء القيم الحيوية للـ/ حكمة/ والـ/ سلام/ اللذين كان يمتلكهما.

١ ـ ٦ المرجعية

١ ـ ٦ ـ ١ المرجع

١ ـ ٦ ـ ١ ـ ١ لوسياس

بالوصول إلى نهاية تحليل قصيدتنا، يحين أن نتساءل عن العلامة التى تحيلنا - منذ الكلمة الثانية فى العنوان - إلى لوسياس الشخصية التاريخية فيما يتعلق بلوسياس القصيدة. وتعد هذه الإشارة التوضيحية مثيرة للاهتمام لأنها لا تحتوى - على المستوى المعلوماتى الخالص - أى عنصر جديد، ومن ثم فهى تبدو - من وجهة النظر هذه - كما لو كانت تكراراً مؤكداً للمعنى الشامل للقصيدة. وفى الحقيقة، إننا لم نكن فى حاجة إلى إشارة توضيحية تحدد لنا أن لوسياس كان خطيباً وسياسيًا إغريقيًا بما أن ذلك تحققه قراءة القصيدة فى حد ذاتها.

وعلى الرغم من ذلك، فإن مجرد توصيل اللافظ هذه المعرفة قبل حتى أن تسنح الفرصة بقراءة القصيدة، هو شئ له أهميته بما أنه يبدو معبراً عن إرادة مبيتة لتوجيه قراءة القصيدة وللإيحاء إلى القارئ بالتعامل معها باعتبارها سيرة حياة لوسياس الشخصية التاريخية، وإن لم تكن كذلك فى التحليل النهائى. بيد أن إشارة اللافظ ليست عبثاً، لاسيما أنه - فى مستوى ما - يمكن تشبيه القصيدة بالخطاب التاريخى الذى يحكى حياة هذا الخطيب الإغريقى.

ولنفحص الأمر تفصيلاً(٢٥). بعد هزيمة الإغريق فى معركة أيجوس بوتاموس (عام ٤٠٤ قبل الميلاد) التى وضعت نهاية لحرب بيلوبوناز، فرض الإسبرطيون على أثينا هيئة من ثلاثين مستشاراً اشتهر حكمهم باسم «طغيان الثلاثين». وهكذا كان على الديمقراطيين البارزين - مثل لوسياس (٣٨٠ ق.م - ٤٤٠ ق.م) - أن يبحثوا عن خلاصهم فى المنفى وإلا تم إعدامهم مثل أخى لوسياس، بوليمارك. وبعد ثمانية شهور من الإرهاب تم قلب حكم الثلاثين بثورة ديمقراطية أسهم فيها لوسياس بدور فعال. وبمجرد أن أقيم الحكم الديمقراطى اتهم لوسياس واحداً من الثلاثين - إيراتوسثينيس - بقتل أخيه وجعله يمثل أمام المحاكم. وقد وصلتنا خطبة الدفاع الشهيرة التى ألقاها فى هذه المناسبة، تحت عنوان «ضد إيراتوسثينيس»، وهى تحتوى وصفاً شهيراً للإرهاب الذى كان يمارسه الطغاة الثلاثون فى أثينا.

ونرى على الفور الاختلافات بين قدر لوسياس الشعرى وقدر لوسياس التاريخى، فبينما هذا الأخير يسهم فى قلب حكم الثلاثين، وينجح فى الثأر لمقتل أخيه، نجد لوسياس القصيدة ينحنى عاجزاً تحت ضربات الجند تماما كما انحنى بوليمارك - فى الواقعة التاريخية - تحت ضربات الطغاة. وإذا

كان الخطاب التاريخى «ينتهى» بنصر الديمقراطيين الذى يثلج الصدور، فإن القصيدة ـ بدورها ـ تنتهى بالهزيمة المحزنة للـ/ حكيم/. وعلى الرغم من هذه الاختلافات فهناك سلسلة من التناظرات يدعونا إليها الخطاب التاريخى. وفى الحقيقة، إنه بمقارنة فاعلى أثينا أيام طغيان الثلاثين من فاعلى الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع/ فشل الحكيم/ فى قصيدتنا، من زاوية الوظيفة الخاصة بكل منهما، نحصل على السلسلة التالية:

قاتل	≅	المحارب	≅	الجند	≅	أراتوسثينيس	≅	الطغاة	≅	الأسبرطيون
ضحية		الحكيم		لوسياس		بوليمارك		الديمقراطيون		الأثينيون

الخطاب الشعرى — الخطاب التاريخى

ومن الملحوظ أن هذه السلسلة الأولى تؤكد أن اسم المكان «أثينا» هو ـ فى قصيدتنا ـ فضاء خاص بالـ/ حكيم/ كاملاً، بما أن التقابل بين أثينا وإسبرطة هو من نمط التقابل نفسه بين الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/.

إذا اعتبرنا الآن انتصار الديمقراطيين الأثينيين على الطغاة، ومعه الخريطة السردية المستندة إلى قوانين اليوتوبيا/ انتصار الحكيم/، بمثابة نقطة انطلاق للمقارنة، نستطيع الحصول على سلسلة معاكسة:

منتصر	≅	الحكيم	≅	لوسياس	≅	لوسياس	≅	الديمقراطيون	≅	الأثينيون
ضحية		المحارب		الجند		أراتوسثينيس		الطغاة		الإسبرطيون

غير متحقق (الخطاب الشعرى) — متحقق (الخطاب التاريخى)

وبمقارنة السلسلتين، نستنتج أن فاعلاً واحداً ـ لوسياس ـ يقوم فى القصيدة بدورى الضحية والظافر المحتمَل، فى حين أن هذين الدورين كان يقوم بهما فى الخطاب التاريخى شخصيتان مختلفتان، هما بوليمارك ولوسياس. ولا شك أن هذه التأليفية تفسر نفسها فى القصيدة بمجرد تقديم الخريطة السردية/ انتصار الحكيم/ بوصفها خريطة يوتوبية، بينما فى الخطاب التاريخى يتم اعتبار الخريطتين المتناقضتين متحققتين، حيث انتصار الـ/ حكيم/ مترتب على انتصار الـ/ محارب/.

١ ـ ٦ ـ ١ ـ ٢ بيكاسو ولوركا

ينتمى عنوان هذه الرباعية التى تضم أربع قصائد ـ «جرنيكا أو الساعة الخامسة» ـ إلى المرجعية التاريخية، ويسمح لنا بالتوصل إلى تناظر آخر.

فى الحقيقة إن اللوحة الشهيرة لبيكاسو، التى تجسد قصف المدينة الإسبانية الصغيرة «جرنيكا» على يد قوات الطيران الفاشية خلال الحرب الأهلية الإسبانية، وقصيدة لوركا «أنشودة جنائزية إلى سانشيز ميجياس» (عام ١٩٣٤) التى تحكى موت مصارع الثيران الشهير فى الحلبة، تجسدان شخوصا/ حكماء/ و/ محاربين/. ويمكن أن يتسع التناظر أيضاً ليشمل الفنانين المبدعين نفسيهما بما أن لوركا قد قُتل بالرصاص على يد حرس فرانكو فى بداية الحرب الأهلية (عام ١٩٣٦)، وبما أن بيكاسو قد عاش، منذ هذا الوقت، منفياً فى فرنسا. ويمكن أن نكتب ـ إذن ـ ما يلى:

/حكيم/	≅	لوركا	≅	بيكاسو	≅	الجمهوريون	≅	مصارع الثيران(٢٦)
/محارب/		رجال فرانكو		رجال فرانكو		رجال فرانكو		الثور

يدخل الفنانون ـ إذن ـ سواء كانوا رسامين أو شعراء فى النمط المعرفى للـ/ حكيم/، كما تؤكد ذلك القصيدة الثالثة فى «جرنيكا»: «بابلو نيرودا»، حيث ينطبق الكلام نفسه على الرسامَين عدلى رزق الله وسيف وانلى اللذين كُرست لهما قصيدتا «آيات من سورة اللون».

١ ـ ٦ ـ ٢ التناص

نرى، إذن، بوضوح أن المرجعية «تتخذ شكل تضافر بين عناصر تم تعريفها بشكل مسبق من مجالين «سيميوطيقيين»(٢٧) (بين السيميوطيقيتين الأدبية والتصويرية، أى بين السيميوطيقا الأدبية وسيميوطيقا العالم الطبيعى... إلى آخره). من ناحية أخرى، فإن المرجع لا يدعونا إلى عقد مقارنة بين الكلمات، وإنما إلى عقد مقارنة بين الوظائف.

فى الحقيقة إن الأمر يتعلق هنا بوظيفتى الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/ (كما أطلقنا عليهما من بين المسميات

المكنة) وليس بالشخصيتين التاريخيتين للوسياس وميجياس مثلاً. ومن ناحية أخرى، فإن النص الشعرى لا يدمج إلا عناصر المرجع التى تخدم كلامه الخاص، حاذفًا من بين ما حذفه انتماء لوسياس إلى حكم الأقلية وإلى طبقة التجار الأثرياء حتى لا يحتفظ إلا بالتوصيفات السياسية والخطابية. وهكذا يقدم النص الشعرى نفسه للقراءة باعتباره تأويلاً للنص المرجعى، وهو تأويل خاص باللافظ ـ الشاعر، لا يمكن للمؤرخ أن يشاركه إياه كما هو محتمل.

فى النهاية، فإن المرجعية التاريخية ـ بمضاعفة أسماء الأعلام والأماكن ـ تهدف بشكل واضح إلى إحداث أثر معنى (واقعى). وتعتبر هذه المحاولة لإرساء الخطاب الشعرى فى الواقع التاريخى فكرة مسيطرة عند حجازى، وهو ما ينطبق أيضًا على كتّاب آخرين ـ يكتبون النثر أو الشعر ـ فى الشرق الأوسط المعاصر، مما يستحق وحده دراسة مستقلة تتجاوز الحدود المرسومة لدراستنا هذه.

لقد سمحت لنا هذه القصيدة الأولى باستنتاج العالم الدلالى الفردى الذى يبدو لنا قادراً على الإحاطة بالمسار الكامن فى (كائنات مملكة الليل). ومن الواضح أننا قد عرضنا فرضيات قابلة للتطوير والتفصيل، أما التحليل المتعمق لقصائد الديوان فمن شأنه أن يؤكد أن الهمّ الأساسى للشاعر يشكله التقابل بين الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/، أو يشكله التحول اليوتوبى من أحدهما إلى الآخر.

وحتى القراءة السطحية تسمح بالتعرف فى آخر قصيدة فى «جرنيكا» («المشهد الأخير من فيلم z») على قرين للوسياس، خلال تكرار الفاعلين والتوصيفات والخرائط السردية والقيم، وإن كان يقدم فاعلين إضافيين فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئًا. فالحراس، الـ/ محاربون/، يقاسمون الـ/ حكيم/ قدره بمجرد أن وضعوا أنفسهم فى خدمته، مثلهم فى ذلك مثل بحارة ماجلان، أما نواب الأقاليم (فى قصيدة «المشهد الأخير من فيلم z ») فيقومون بدور الخائن تاركين البطل ـ الذات فى أيدى الـ «جند»، وتصبح القصيدة أكثر إسهابًا ـ عما كان مع لوسياس ـ فيما يتعلق بهؤلاء. وبالتقابل مع الحراس الذين يشكلون دائرة حول «الرئيس» فى تضامن وأخوة، يصطف هؤلاء النواب بعضهم إلى جانب البعض، مثل الخونة الذين يذهبون الواحد تلو الآخر، حتى يتأكد أن وظيفتهم المشتركة لا تنطوى على أى تضامن متبادل: فالأوجه الجامدة و «الأعمدة المجوّفة» التى تستثمر الفضاء الخاص بالـ/ حكيم/ ـ البهو ـ هى تعبيرات تقربهم إلى الجماد وبالتالى تحذفهم من الجنس البشرى، بينما جثة «الرئيس» موصوفة بكلمات أقرب إلى الإشارة اللغوية إلى الـ/ حياة/.

ويوجد تطابق آخر على درجة كبيرة من الوضوح، بين لوسياس وبابلو نيرودا حيث دور الـ/ حكيم/ يقوم به فنانون ـ شاعر ورسامون ومصارع ثيران ـ كما فى «آيات من سورة اللون». أما الـ/ محارب/ فيبدو فى صورة «ثور» مقنّع وراء جمال («روعة») يرهب ويغرى فى ذات الوقت؛ أى يستحوذ على الجميع باختصار، ثم ينتهى بإلقاء القناع كى يكشف نفسه على حقيقتها، ألا وهى «جندى» بالمظهر المنفر الذى لا يتبقى منه إلا الـ/ قوة/ والـ/ جبن/. وتنتهى القصيدة بهذه الصفة، مؤكدة هكذا الأهمية التى أوليناها إلى هذه «القيمة» فى العالم الدلالى لـ (كائنات مملكة الليل). ومن الملحوظ بخلاف ذلك أن الـ/ محارب/ يتم جمعه مع الـ/ حضارة/، أى أنه ـ رغم القيم المضادة التى يحملها ـ يعتبر بطلاً ناقلاً للحضارة. وتؤكد ثلاثية «ثلاث أغنيات للحرب» ـ بدورها ـ أن الـ/ حرب/ تقع فى جانب الـ/ حضارة/، وهو ربط شائع نجده ـ من بين ما نجد ـ عند موباسان وفى عديد من الأساطير، مثل ألف ليلة وليلة. وفى «الحديد والجسد»، يتمثل الـ/ حكيم/ ـ الذى يتم تجسيده خلال فاعلين معًا، هما الـ ««أنا» والـ «وطن» ـ الذى يعتبر الأنا جزءًا منه ـ الحضارة عندما يتحول/ محاربًا/. وينطبق الكلام نفسه على رجال «علم القنطرة شرق»، حيث أبناء الأرض والماء الحكماء (مجسدين لغويًا فى الكلمة التأليفية «مصر») يتحولون محاربين. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا التحول يترتب عليه تشيؤ للرجل الذى يصنع من نفسه علمًا، كما يترتب عليه فقدان للقيم الأصلية المرتبطة بالأرض والماء، والنابعة من الـ/ طبيعة/. وفى «دمشق تقاتل» تقوم بدور الـ/ حكيم/ صورة باهتة لامرأة [illegible] ـ مسلحة بجمالها وحده ـ للقاء «جحافل التتار» الذين [illegible] محارب/. مما يجعل المعركة محسومة مقدمًا. وتنتهى هاتان القصيدتان الأخيرتان [illegible]

حجازى متمكن ـ بشكل يدعو للإعجاب ـ من الطرح الشعرى لتراث شعبه. وخلال دمجه عناصر مألوفة لأى قارئ لقصيدة كلاسيكية فى «دمشق تقاتل»، ومثلما يدمج فى مواضع أخرى عناصر حداثية، يصنع حجازى من «علم القنطرة شرق» مديحًا ظاهريًا يتكشف ـ بالتحليل ـ عن هجاء شرس وساخر.

لكن صورة المرأة لا تقوم بدور الـ/ حكيم/ فى «دمشق تقاتل» وحدها، وإنما أيضًا فى «صورة شخصية للسيدة ص. ك» حيث البطلة تواجه خصمين فى آن: العالم الغربى الذى فقد إنسانيته، والعالم الشرقى المنافق. ثم تنتهى بالجنون الذى هو صورة للـ/ موت/، مما يذكرنا بجنون قيس. وفى «إيقاعات شرقية»، تمثل المرأة الـ/ حكمة/ ـ الضعف، فهى ضحية مجتمع خانق أو مخادع، يضعها فى جانب الـ/ موت/ والـ/ حرب/.

وفى سلسلة أخرى من القصائد: «بطالة» و «ثلج» و«أسرار»، هناك ضمير «أنا» يجمع توصيفات لوسياس وتوصيفات اللافظ فى آن؛ أى أنه يجمع/ لا إرادة/ مع معرفة مأساوية عنها، وهو الضمير الذى يقوم بدور الـ/ حكيم/ فى مواجهة خصوم يمثلون نسقًا اجتماعيًا أحيانًا، ونسقًا كونيًا أحيانًا أخرى، ويحملون أيضًا توصيفات الـ/ محارب/.

ونختتم هذا الرصد بالإشارة إلى أن الخريطة السردية لـ/ انتصار الحكيم/ المستندة إلى قوانين الواقع، بما تثيره من آمال وإحباطات وتساؤلات، تجد أفضل تجسيد لها فى قصائد مثل «عرس المهدى» و «طيور الخيم» و «القيامة»... وكذلك فى الـ «مراثى» التى تختتم الديوان.

ويظل هناك ثلاث قصائد تطرح مشكلات بالنسبة إلى العالم الكامن الذى استنتجناه من بقية المجموعة الشعرية: فالقصيدة المهداة إلى سيف وانلى تحمل جمعًا بين عناصر مجازية (مثل قطعة الشاموا النادرة فى هذا الركن من الأتيلييه) تستعصى على الفهم بالنسبة إلينا، وكذلك قصيدة «لقطة تذكارية» ولسبب مشابه؛ وكذلك أيضًا القصيدة التى تحمل المجموعة عنوانها والتى نعتبرها أفضل قصائده، حيث تستحق بأبياتها المائة والخمسين دراسة مستقلة. وتؤكد هذه القصائد الثلاث ـ خلال عديد من مكوناتها ـ تحليلنا، إلا أنه يتبقى مقاطع من شأنها ـ لأنها تظل غامضة علينا ـ أن تطرح عناصر تزعزع النتائج التى توصلنا إليها.

إذا كان الإنسان عند حجازى مدمجًا فى عالم اجتماعى يدور حول قيم الـ/ سلام/ والـ/ حرب/، وإذا كان يجد نفسه ـ على المستوى الفردى ـ واقعًا فى تناقض مأساوى يجعل الـ/ حكيم/ (حامل القيم الحيوية) ينحنى لأنه/ ضعيف/، بينما الـ/ جبان/ (حامل القيم التى تؤدى إلى الموت) يتسيد الموقف لأنه/ قوى/، فإن هذا الإنسان يتم دمجه أيضًا فى مستوى كوزمولوچى. وداخل تنظيم هذا المستوى الأخير سوف يسمح تحليل «بحارة ماجلان» بتوضيح الأمور أكثر.

٢ ـ نص القصيدة الثانية

بحارة ماجلان

(١) كانت الشمس التى تلفحنا فوق مدار السرطان
(٢) زهرةً مقرورةً
(٣) فوق مدار الجدى
(٤) ليست هذه الأرض إذن تفّاحةً،
(٥) بل صخرةٌ تُفلت منا
(٦) فى التقاويم التى لم نكتشف إيقاعها الصعب،
(٧) فمن يوقفُ هذا الدوران
(٨) ساعةً،
(٩) ندفن ماجلانَ فيها،
(١٠) ونشمُّ الريحَ، هل تحملُ طعمَ الشاطئ الآخر؟
(١١) كم تبعدُ شيلى عن نيويورك،
(١٢) وعن موسكو؟
(١٣) وكم قبر من الساحل للساحل؟
(١٤) كم ميل تُرى بين الكلاشنكوف والأيدى،
(١٥) كم يبعدُ مبنى البرلمان
(١٦) عن سلاح الطيران!

٢ ـ ١ التقطيع

إذا لم نأخـذ فى الاعـتـبـار سـوى الشكل الطبـاعى للقصيدة، يمكننا أن نقسمها إلى جزئين، يضم أحدهما الأبيات من الأول إلى الثالث، ويضم الآخر الأبيات من الرابع إلى السادس عشر.

وعلى الرغم من ذلك، فإنه بفحص الجزء الثانى عن قرب يمكننا أن نستنتج أن البيت السابع يبدأ بحرف «فـ» (الوحيد فى القصيدة) الذى يتقدم سلسلة من ستة استفهامات/ تعجبات[٢٨]، مما يعزل الأبيات من الرابع إلى السادس مقربًا إياها من المقطع ثلاثى الأبيات الذى يكوّن الجزء الأول من القصيدة. وبإجراء مقارنة سريعة بين هذين الجزئين نستنتج أنهما يتكونان من جملة أساسية مثبتة ومن جملة صلة تتقدمها «التى»، كما أنهما يبدآن بفعلين («كانت» و «ليست») يتقابلان ليس على مستوى الدلالة فحسب (أن يكون الشئ × ألا يكون) وإنما أيضًا على مستوى الزمن (الماضى × المضارع)، وآخراً فإن الجزئين لهما اسمان مؤنثان دون علامة خارجية للتأنيث («الشمس»/ «الأرض»)، وهما اسمان ينتميان إلى المستوى الكوزمولوجى. ونلحظ رغم ذلك أن إرساء المقطع الثلاثى الثانى فى الجزء الثانى من القصيدة يتم تحديده ـ بخلاف دمجه طباعيًا فى هذا الجزء ـ خلال علامات الترقيم. وفى الحقيقة إن هذا المقطع ينتهى ـ على عكس المقطع الثلاثى الأول ـ بفاصلة وليس بنقطة[٢٩].

أما سلسلة الأسئلة التى تبدأ فى البيت السابع فتنتظم ـ بدورها ـ فى سؤال أول أداته «مَن»، يضم الأبيات من السابع إلى العاشر، ثم نجد سلسلة من خمسة أسئلة تعجبية يبدأ أولها بأداة «هل»، وما بعدها يبدأ بـ «كم» فى الأبيات من العاشر إلى السادس عشر. ويوجد توازٍ شديد الوضوح على مستوى الصياغة بين البيتين الحادى عشر والثانى عشر والبيتين الخامس عشر والسادس عشر («كم تبعد» و «كم يبعد»)، وبين البيتين الثالث عشر والرابع عشر («كم قبر» و «كم ميل»). ونحصل هكذا على التقسيم التالى الذى سنعتبره أساساً لإجراء تحليلنا القصيدة:

المقطع الأول ماضى	×	المقطع الثانى مضارع
١ ـ ٣ (إثبات)	×	القسم ١ : ٤ ـ ٦ (إثبات)
		القسم ٢ : ٧ ـ ١٠ (سؤال تعجبى ١)
		القسم ٣ : ١٠ (سؤال تعجبى ٢)
		القسم ٤ : ١١ ـ ١٢ (سؤال تعجبى ٣)
		القسم ٥ : ١٣ (سؤال تعجبى ٤)
		القسم ٦ : ١٤ (سؤال تعجبى ٥)
		القسم ٧ : ١٥ ـ ١٦ (سؤال تعجبى ٦)

٢ ـ ٢ فعل الشمس وباطنها

كما قلنا، فيما سبق، فإن الفاعل فى هذه الجملة من القصيدة هو «الشمس». ويتم تكريس المقطع الأول ثلاثى الأبيات لفعل ولباطن هذا الفاعل الكوزمولوچى، بينما هناك فاعل آخر لا يسهب النص فى وصفه ـ ضمير «نا» (فى «تلفحنا» يقوم فى الوقت نفسه بدور الراوى ـ لكنه يشير إلى نفسه بنفسه، بوصفه أداة الفعل الشمسى.

ومن قبيل تعبير «فوق مدار السرطان» نجد أن «كانت الشمس تلفحنا» تؤكد ضمير «نحن». أما فعل «لفح» المستخدم لوصف تأثير فعل الشمس فيعطى إيحاءً بحرارة مدمرة، ويشير هكذا إلى الفعل الشمسى بوصفه فعلاً مميتاً.

ويختتم تعبير «فوق مدار الجدى» البيتين السابقين: «كانت الشمس زهرة مقرورة». ولنتوقف برهة أمام هذه الاستعارة، فهى تتكوّن من كلمتين ـ «زهرة» و «مقرورة» ـ تصفان الشمس، بلا شك، باعتبارها أداة يطيب النظر إليها، إلا أن ذلك لا يتحقق إلا على المستوى الظاهرى فقط بما أن البرد يسبب موت النبات؛ أى أن اللافظ إذ يصف الزهرة الشمسية بأنها مقرورة يجعل من باطن الشمس بدوره شيئًا ميتًا.

وعلى الرغم من ذلك فإن توصيف الشمس بالـ/ موت/ وبالـ/ إماتة/ ليس مطلقًا، فاللافظ يعتنى بإرساء هذين التوصيفين فى إطار زمكانى. وفى الحقيقة إن مفهومى «مدار

السرطان» و «مدار الجدى» ينبعان من المكان ومن الزمان فى آن. إنهما يحددان ـ كل على حدة ـ الدائرتين المتوازيتين للكرة الأرضية، وهما (٢٧ َ ٢٣ ْ جنوبا) يحددان نصفى الكرة الأرضية القطبى (٢٧ َ ٢٣ ْ شمالا) ونصفها الاستوائى؛ أى المنطقة التى تسمى بالمنطقة المدارية. ومن ناحية أخرى، فهما يحددان الدائرتين المتوازيتين للكرة الشمسية، وهما الدائرتان الواقعتان فى شمال وجنوب خط الاستواء؛ وهكذا فإن الشمس تبدو موصوفة فى مسارها اليومى أثناء تعامد الشمس فى أول أيام الانقلاب إلى فصل الصيف (٢١/ ٢٢ يونيو) وقت دخولها مدار السرطان، وأثناء الانقلاب إلى فصل الشتاء (٢١/ ٢٢ ديسمبر) لحظة دخولها مدار الجدى.

وفى سياق المقطع الثلاثى، فإن الشمس تصبح/ مميتة/ فى الانقلاب إلى فصل الصيف بما لها من حرارة، وفى الانقلاب إلى فصل الشتاء تصبح كذلك أيضًا بمجرد فقدانها هذه الحرارة وتحولها زهرة ميتة. ليس عبثًا، إذن، أن يلح النص على تقسيم فصول السنة إلى قطبين، مقابلاً بين فصلى الصيف والشتاء، دون أية إشارة إلى الفصلين المتوسطين (الربيع والخريف، كما لو كان يريد تأكيد شعور الثبات على مدار العام: صيف + شتاء) هذا الـ/ موت/ الذى تعتبر الشمس مصدره. ونلاحظ أن القصيدة تحافظ على فكرة الحياة الكوزمولوچية الدائرية المرتكزة على إحياء الشمس وموتها، مع اختلاف مرجعه أن الشمس الحية فى فصل الصيف ليست ـ كالمتوقع ـ مانحة للـ/ حياة/ وإنما مانحة للـ/ موت/.

علينا، إذن، أن نصل بين الإشارتين الزمكانيتين وضمير «نحن» الراوى.

وعلى مستوى «مدار السرطان» يقول ضمير «نحن» بأنه قد عانى من الحرارة الشمسية؛ وعلى مستوى «مدار الجدى» يقول إنه استشعر برودة الشمس. ومن الناحية العلمية لا محل لهذا الإثبات، فيما أن الدائرتين المتوازيتين تحددان المنطقة المدارية فإن ضمير «نحن» كان ينبغى أن يشعر بحرارة متزايدة. لكن على اعتبار أن القصيدة ليست مقالاً علميًا فإن قراءة هذين المحددين المكانيين بوصفهما صورتين ممثلتين لنصف الكرة الشمالى ونصفها الجنوبى (ومع توكيد ضمير «نحن» الراوى) تصبح قراءة مدهشة. وفى الحقيقة إن المخيلة الشعبية الأوروبية والعربية، بل التجربة المادية نفسها لهذه الشعوب تربط الشمال بالبرودة، والجنوب بالحرارة. أما هذا المقطع الأول فيوصل إلينا تجربة معاكسة تمامًا خلال ضمير «نحن». وهكذا، فإن الشمس لا تمنح الحياة فى أية لحظة من مسارها، بل إنها تخون التوقعات ببث الـ/ موت/ من الشمال إلى الجنوب، وذلك خلال حرارة مميتة تبعثها فى مناطق من المفترض أنها باردة، وخلال صقيع تبعثه فى البلاد التى نتصورها دافئة.

ونجد فكرة الشمس المميتة و/ أو الخادعة فى جميع القصائد تقريبًا التى يتم فيها الإشارة إلى فاعل كوزمولوچى أو إلى ضوء النهار الذى يعد تجسيدًا مجازيًا له[٣٠]. ولا يدهش ذلك فى شئ بما أن الشمس تظهر فى السماء، أى فى الفضاء العلوى الذى يعتبر كما قلنا ـ فى (كائنات مملكة الليل) ـ فضاءً. وعندما تتخذ الصورة الشمسية مظاهر مألوفة ـ نعتبرها مصدرًا لبهجة وهمية ـ فإن ذلك يعود فقط إلى ظهورها بالقرب من الأرض؛ أى فى فضاء سفلى وبشكل غير مباشر لأن أوراق الشجر[٣١] تخفف ضوءها أو لأن المرايا تعكسه[٣٢]: كمرايا الأطفال أو كمرآة الماء التى لا تبعث للإنسان إلا انعكاسًا مخففًا لنجمها النهارى. وفى هذه الحالة فإنه يتم استخدام لفظة «ضوء»[٣٣]، حيث لا يشكل الضوء سوى/ ظاهر/ الشمس فى مواجهة حرارتها التى تشكل/ باطنها/[٣٤].

ونستطيع أن نرى أن الشمس تقوم على المستوى الكوزمولوچى بالوظيفة التى يقوم بها الـ/ محارب/ على المستوى الاجتماعى. ويتضح، إذن، وجود صلة بين هاتين الصورتين اللتين تمثلان ـ فى هذا الديوان ـ قيمة مبحثية للـ/ موت/. ويتبقى أن نحدد نمط العلاقة الذى يربط الفاعلين خلال استخراج الدور الفاعلى لأولهما تحديدًا. وسوف يسمح لنا تحليل الخريطة السردية لضمير «نحن ـ الراوى» بأن نرى الأمور أكثر وضوحًا.

٢ ـ ٣ الخريطة السردية للذات الفاعلة

سوف نقوم هذه المرة بتحليل آليات الفصل/ الوصل تفصيلاً بما أنها منتجة ضمير «نحن»، وسوف نكتفى بلفت النظر إلى ـ كما فعلنا مع لوسياس ـ أن اللافظ يختار دور المراقب لإقامة العقد القضائى مع الملفوظ إليه، مما يهدف إلى ضمان اعتبار خطابه «حقيقياً».

من ناحية أخرى، فإن الإشارتين لاسمى المكان («مدار السرطان» و «مدار الجدى») تنطويان على أن ضمير «نحن» يتنقل فى الكرة الأرضية من الشمال إلى الجنوب. وفى سياق أن لا فاعل آخر فى القصيدة يحمل صفة «بحار»، وفى سياق أن المركب الاسمى الذى ينسب عنوانه للقصيدة لا يرد مرة أخرى داخل النص، فإن توحداً بين ضمير «نحن» و «بحارة ماجلان» يفرض نفسه.

ويجسد التنقل المكانى ـ كما نعرف ـ نمط/ إرادة ـ الفعل/ بلاغيًا [٣٥]؛ فرحلة ضمير «نحن» تتيح تأويلها بوصفها بحثًا لا نعرف بعد هدفه. ولا نعرف إلا فى البيت السادس أن هذا البحث يهدف إلى اكتشاف القوانين التى تتحكم فى مسار الكون. لنقارن، إذن، بين هذا الهدف وذلك المحدد فى النص المرجعى.

٢ ـ ٣ ـ ١ المرجع

نجح البحار البرتغالى فرناند دى ماجلان (١٤٨٠ ـ ١٥٢١) ورجاله فى بداية القرن السادس عشر، فى أول إبحار نصف دائرى حول الكرة الأرضية. وبعد أن رحل من إسبانيا عام ١٥١٩، اكتشف ماجلان فى عام ١٥٢٠ مجموعة جزر «أرض النار» و اللسان الأرضى الذى يحمل اسمه منذ ذلك الحين. وفى عام ١٥٢١ وصل إلى جزر الفيليبين حيث أدخل ملك جزيرة «سيبو» الفيليبينية إلى الديانة الكاثوليكية. ثم قامت معركة على إثر خيانة بحارته لاتفاقية كان قد عقدها مع الشعوب الأهلية لجزيرة ماكتان، وقد كان معروفًا بحلمه وبمعرفته. ثم قُتل ماجلان وبعض من بحارته، دون أن يكون لدى الباقين وقت لدفن قائدهم، حتى أنهم أجبروا على الفرار. ثم أكمل البحارة بعد ذلك إبحارهم نصف الدائرى حول الكرة الأرضية ورجعوا إلى إسبانيا عام ١٥٢٢ [٣٦].

وهناك نقطة مشتركة بين بحارة الحملة التاريخية ورحلة البحارة الشعرية عبر المكان والزمان: وفى الحقيقة إن تنقل كل منهم يهدف إلى اكتساب معرفة ـ أو معطيات تتعلق بالكرة الأرضية ـ «حقيقية» حول مسار الكون. ولكن من الملحوظ أنه خلال دمج بعض حلقات الرحلة الأولى حول العالم فى القصيدة، بهدف جعلها فى خدمة الرسالة التى يسعى الشاعر إلى توصيلها، فإنه يتم تحويل الدلالة. وهكذا ـ على سبيل المثال ـ يهمل النص مظهرى الغزو والتبشير بالديانة المسيحية المتعلقَين برحلة ماجلان لمصلحة مظهرها العلمى الذى يندمج بشكل نموذجى فى المشروع الشعرى.

٢ ـ ٣ ـ ٢ توصيفات الذات الفاعلة

هكذا يُمنح ضمير «نحن ـ الراوى»/ إرادة ـ فعل/ يتم تجسيدها بلاغيًا خلال تنقله، وخلال أداة قيمة ـ معرفة تشكل هدف بحثه. وتسمح هذه المعطيات من الآن فصاعداً بتأويل المقطع الثلاثى الأول باعتباره وصفاً للخريطة السردية لـ «نحن» الذى يقوم هنا بالدور الفاعلى للذات: وذلك حيث إن ضمير «نحن» يكتسب معرفة ـ تتعلق بباطن الشمس وبفعلها المميتين أثناء رحلتها ـ وهى المعرفة التى تعتبر ـ وفقاً للنص ـ مترتبة على مواجهة مزدوجة مع الشمس يتلقى الفاعل خلالها تجربتى الحرارة والبرودة. وتشير طبيعة هذه التجربة الحاسمة المزدوجة [٣٧]، من ناحية أخرى، إلى أن الأمر متعلق فى الأغلب بمواجهة مع المرسل الكوزمولوجى المضاد؛ أى بدور فاعلى يمكنه من تلك اللحظة أن ينسب إلى الشمس، لاسيما إذا كانت هناك قصائد أخرى تؤكد هذا التأويل. وفى موازاة ذلك يتكشف كون الـ/ محارب/ مفوضًا من الشمس، مكلفاً بتمثيل المرسل المميت فى المجال الاجتماعى. وأخيراً فإنه ينبغى الاعتراف بأن «نحن» الذات الفاعلة ـ على الأقل ظاهرياً ـ قد خرج منتصراً من التجربة المزدوجة الحاسمة التى تضعه فى مواجهة المرسل المضاد بما أنه موجود أساسًا ليشغل جزءاً من طبيعة تجربته (الواقعة فى الماضى) وليوصل إلى الملفوظ إليه المعرفة التى اكتسبها هكذا.

بيد أنه لا يوجد ـ على حد علمنا ـ نص تنجح الذات الفاعلة فيه في تحقيق خريطتها السردية بمجرد كونها حائزة على نمط/ إرادة ـ فعل/. وهناك توصيف آخر، بل اثنان يعدان ـ بوصفهما قاعدة عامة ـ ضروريين للسماح للذات الفاعلة بتحقيق النصر، ألا وهما الـ/ قدرة ـ الفعل/ و/ أو/ معرفة ـ الفعل/. فماذا عنهما هنا؟

عندما تنسب القصيدة إلى الذات الفاعلة توصيف «بحارة ماجلان» فإنها تحددها باعتبارها طاقمًا لسفينة قد أبحرت ـ في وقت ما ـ تحت أوامر قبطان يدعى ماجلان (انظر تعبيرات مثل «جيش صلاح الدين» و««فرقة بيجار»... إلى آخره). ونتعرف في البيت العاشر أن هذا القبطان قد توفي، وأن «نحن ـ الراوي» لم يعد يتضمن إلا البحارة. من هنا نجد تأويلين ممكنين:

ـ إما أنْ نعتبر «ضمير» «نحن» المروي ـ الذي يواجه الشمس في الأبيات من الأول إلى الثالث ـ وضمير «نحن» الراوي الذي يوصِّل هذه الأحداث محرومين من القبطان بالقدر نفسه.

ـ وإما أن نأخذ في الاعتبار أن تلك الأحداث المروية تقع ـ بالنسبة إلى النص الذي يوصِّلها ـ في الماضي، وأن نعتبر أن الذات الفاعلة المروية التي قامت بالإبحار نصف الدائري حول العالم كانت ـ في مواجهة الذات الفاعلة الراوية ـ مكوّنة من البحارة وقبطانهم:

ماضي	×	حاضر
ذات فاعلة ـ مروية		ذات فاعلة ـ راوية
[نحن = (بحارة + ماجلان)]		[نحن = (بحارة ـ ماجلان)]

ويرجح عديد من المعطيات هذا التأويل الثاني:

ـ فمسمى «بحارة ماجلان» لا يمكن تبريره إلا بشرط الاعتراف بأن هؤلاء البحارة كانوا ـ في الماضي ـ تحت قيادة ماجلان، وذلك على اعتبار أننا لن نخرج من القصيدة ونعود إلى النص المرجعي مستندين إليه وحده.

ـ كما أن نصنا هذا يشكل كلاً دلاليًا، مما يعني أن ذكر حدث واحد من بين مجمل الأحداث من شأنه أن يثير فكرة موت القبطان؛ وهذا الحدث تحديداً هو مواجهة الشمس. ومن ناحية أخرى، فإن موت ماجلان يظل غير مفسَّر إلا إذا لجأنا ـ مرة أخرى ـ إلى المرجع، وإليه وحده.

ـ تُعتبر ثنائية «نحن ـ الراوي» × «نحن ـ المروي» ـ حيث لا يتضمن كل منهما المحتوى نفسه ـ ظاهرة شائعة نلحظها يومياً في كل أنواع المواقف.

سوف نعتبر، إذن، أن «نحن ـ المروي» الذي يواجه الشمس، يتضمن طاقم البحارة وماجلان. وهكذا فإنه يشكل فاعلاً جمعيا يضم طبقتين يوجد داخلهما توزيع ما للأدوار: فبينما يقوم الطاقم بدور تنفيذي نابع ـ أساسًا ـ من الخطة التداولية (إسقاط الحبال)، إلقاء المرساة، رفع الأشرعة، إنزالها... إلى آخره)، يتميز القبطان بدوره الذهني (تقييم الوقت الملائم لإجراء العمليات المذكورة، وتحديد كيفية القيام بها، وتعيين المسار،... إلى آخره) والقيادي حيث تسيطر الخطة المعرفية. ومن الملحوظ أيضًا أن هذه الأفعال تشكل علاقة تكاملية، وأن الفاعل الجمعي «نحن» يعتبر هكذا فاعلاً تضامنياً، حيث إن الطاقم لا يستطيع الإبحار دون القبطان، والعكس صحيح. ويؤكد هذا التضامن، من ناحية أخرى، الدور الفاعلي للذات، وهو الدور الذي نسبناه بشكل جماعي لضمير «نحن».

وبالنسبة إلى الخريطة السردية المشتركة (الإبحار حول العالم ـ الخريطة السردية المساعدة، بحثًا عن معرفة ـ الخريطة السردية الأساسية) فإن الأفعال الخاصة بالطاقم وبالقبطان تتيح لنا ضمها ـ على مستوى التنميط ـ إلى/ معرفة ـ فعل/ فعالي ـ الذات «نحن». إلا أنه ينبغي أن توجد سفينة من أجل القيام برحلة إبحار نصف دائرية حول الكرة الأرضية، حيث تلعب هذه السفينة ـ من بين ما تلعبه ـ دور مساعد حقيقي، وتتيح ـ هكذا ـ ضمها إلى/ قدرة ـ فعل/ الذات الفاعلة.

إن الذي يفلت، إذن، من الوقع المميت للشمس هو الذات الفاعلة المؤهلة الحائزة على مجمل التوصيفات اللازمة لتحقيق خريطته السردية. وعلى الرغم من ذلك ـ وكما لاحظنا ـ فإن هذه التوصيفات لا تتعلق إلا بالخريطة السردية

المساعدة/ إبحار/. فهل تكفينا، إذن، للسماح بتحقيق الخريطة السردية الأساسية ـ اكتساب معرفة/ حقيقية/ حول نظام الكون؟ سوف تسمح بقية القصيدة بالإجابة عن هذا السؤال.

٢ ـ ٤ فشل الخريطة السردية الأساسية

٢ ـ ٤ ـ ١ معرفة «حقيقية» أم «مزيفة»؟

سوف تقود المعرفة حول الشمس ـ والتى تم اكتسابها خلال الدوران حول العالم ـ ضمير «نحن» إلى استخراج نتائج حول باطن الأرض، حيث يعنى البيتان التاليان أن «هذه الأرض ليست إذن تفاحة وإنما صخرة تفلت منا».

ويفترض أول هذين الملفوظين الإثباتيين:

١ ـ الأرض ليست تفاحة

٢ ـ الأرض صخرة

وجود إثبات مسبق لا يظهر فى نص القصيدة، ألا وهو: الملفوظ الصفر ـ الأرض تفاحة. وهو ملفوظ يعلمنا بالأفكار التى كانت تتصورها الذات الفاعلة حول باطن الأرض قبل أن تغير رحلتها حول الكرة الأرضية من مضمونها. ولا توجد مشكلة فى الظاهر، فبعد الاعتقاد بأن الأرض كانت تفاحة، تقول الذات الفاعلة بأنها قد اكتشفت خطأ هذا الاعتقاد، وأن الأرض هى فى الواقع صخرة. وعلى الرغم من ذلك فهناك تساؤل يطرح نفسه، ألا وهو ماهية الوضع التصديقى للمعرفتين المتضادتين اللتين تستثمرهما الذات الفاعلة على التوالى: فهل كانت الذات الفاعلة مخدوعةً فى باطن الأرض قبل رحيلها أم كانت مستسلمةً للخدعة أثناء رحلتها؟ لم يكن هذا السؤال ليطرح نفسه لولا حدوث التحول المعرفى ـ الذى يثبت الفاعل حالته ـ تحت تأثير المواجهة مع المرسل المضاد «الشمس» وعلى أثرها، حيث يمكننا أن نفترض أن هذه الأخيرة لم تكن مهيأة للتعامل مع الذات الفاعلة؛ ولو لم يكن قد تم استثمار هذا المرسِل المضاد الحامل لمضامين مضادة (شديد الحرارة + شديد البرودة) تعطيه فى المقطع الثلاثى الأول جميع مظاهر الـ «مخادع»؛ ولو لم يكن التحول المعرفى متعلقًا بالمضامين وبالفاعل الذى تقع عليه؛ لأن الأمر يتعلق فى النهاية بأخذ الاستعارتين اللتين تقارنان الأرض: إحداهما بتفاحة، والأخرى بصخرة، مأخذ الجدية، كما يتعلق بمعرفة الدلالة التى تنطوى عليها.

٢ ـ ٤ ـ ٢ باطن الأرض وظاهرها

التفاحة فاكهة المناطق المعتدلة، التى تنضج فى نهاية فصل الصيف أو فى بداية الخريف؛ أى فى فترة من تلك الفترات الوسيطة فى العام، والتى يبدو أن المقطع الثلاثى الأول ينكر وجودها. ومن حيث إنها فاكهة، تشكل التفاحة ـ من ناحية أخرى ـ جزءاً من الغذاء، أى أن الذات الفاعلة كانت ترى الأرض بوصفها أداة للاستهلاك قبل أن تبحر.

وتثير الاستعارة التى تقارن الأرض بتفاحة ـ إذن ـ صورة شائعة جداً عن الأرض مانحة الغذاء التى ـ فى مواجهة الشمس التى/ تفعل ـ موت/ ـ تقوم بوظيفة/ فعل ـ الحياة/. وبعبارة أخرى، فإن الأرض كانت تقوم بدور مرسل الـ/ حياة/ فى عيون الذات الفاعلة، قبل أن تصل إلى أن تنفى هذه الوظيفة عنها، على أثر لقائها مع المرسِل المضاد «الشمس» (التلفظ ١).

وفى الحقيقة إنه فى مواجهة التفاحة، لا تشكل الصخرة جزءاً من المنتجات القابلة للاستهلاك، بل إنها تحيل إلى ضد ذلك؛ أى إلى أرض عقيمة لا ينمو فيها شئ، بسبب الحرارة الزائدة أو بسبب البرودة الزائدة على السواء. وهكذا، يتسيد الموت الموقف ويجعل أية حياة مستحيلة. ومن الملحوظ، من ناحية أخرى، أن هذه الصخرة «التى تنفلت منا» تمثل ـ على مستوى الصوتيات ـ تشابهات ـ دالة للغاية ـ مع المركبين اللغويين فى البيتين الأول والثانى : وفى الحقيقة إن لفظة «صخرة» تشترك فى أكثر من شئ مع لفظة «زهرة» فى البيت الثانى؛ فالاثنتان لهما الوزن الصرفى نفسه (فَعْلَة)، ويتبعان الجنس نفسه (مؤنث)، كما يبدآن بحرفين صفيريين صادرين من مقدمة سقف الحلق، أحدهما مهموس (ص) والآخر مجهور (ز)، ويشتركان أيضًا فى

حرف تكرارى مجهور (ر) يشكل - فى الحالتين - وحدة صوتية ثالثة، بينما الوحدة الثانية تتكوّن من صوتين أدنيين لهما مخرجان متقاربان: أى احتكاكى صادر عن أقصى الحلق (خ) صوت صادر من الحنجرة (هـ) والاثنان مهموسان.

ومن الممكن إجراء مقارنة مشابهة بين المركبين «تلفحنا» (البيت الأول) و «تفلت منا» (البيت الخامس) اللذين تتفق قافيتهما: فالاثنان فعلان فى الزمن المضارع وفاعلاهما ضمير الغائب المفرد المؤنث، ويشتركان - على خريطة الصوامت - فى وجود صوت مهموس ساكن (ت)، وصوت مجهور صادر من جانبى اللسان (ل) spirante، وحرف صفير صادر من الشفاه والأسنان الأمامية (ف)، وحرف أنفى أسنانى مجهور (ن).

وتهدف هذه التطابقات الواقعة فى المستوى الظاهرى إلى وضع الأرض - الصخرة فى علاقة مع الشمس - الزهرة. ورغم ذلك، فالملحوظ أن «الزهرة» لا تنضم إلى باطن الشمس - البرودة - وإنما إلى ظاهرها المحبب بوصفها زهرة شمسية، كما لو كان ذلك للإيحاء بعلاقة مشابهة - لكن عكسية - بين التوصيفين المتضادين المنسوبين على التوالى إلى الأرض:

الأرض		الشمس		
ظاهر	≅	زهرة	≅	صخرة
باطن		برودة		تفاحة

٢ - ٤ - ٣ الاعتراف بالفشل

تنفلت الأرض - الصخرة من الذات الفاعلة لأنها - ملتهبة أو مثلجة - تحرق، ولأنها أيضًا تخضع إلى «تقاويم» تعترف الذات الفاعلة فى البيت السادس بأنها لم تكتشف بعد «إيقاعها الصعب».

وتشير لفظة «التقاويم» عادة إلى التقويمات المختلفة؛ أى إلى مجمل القواعد التى تسمح بتقسيم الوقت إلى سنوات وشهور وأيام. ويُعتبر التقويم عادة منتج فعل إنسانى يهدف إلى تنظيم المحتوى الزمنى خلال إسقاط انقطاعات «تنظيمية» عليه، وتحديداً انقطاعات دالة.

ولا يبدو لنا أن هذا المعنى هو المقصود، هنا، بلفظة «التقاويم». وفى الحقيقة إن هذه «التقاويم» غير ناتجة عن فعل إنسانى، وإنما تمثل إحدى المعطيات الكونية التى يسعى الإنسان - دون جدوى - إلى فض سرها.

وعلى الرغم من المعرفة المكتسبة عن الشمس، وعلى الرغم من النتائج - المترتبة على هذه المعرفة - المتعلقة بباطن الأرض، فإن الذات الفاعلة تعترف فى البيت السادس بأن القوانين التى تسود نظام الكون تظل بالنسبة إليها مستعصية على الفهم. وهكذا فهى تعترف ضمنيًا بفشل خريطتها السردية الأساسية التى بدأت بصياغة واضحة لهدف البعث الذى قادها إلى القيام برحلة العالم، لكنها لم تصل به إلى تعرف هذه «التقاويم» التى تتحكم فى نظام الكون، ومن ثم ظل فهم سرها الخفى مستعصياً عليها.

لهذا السبب - بلا شك - يتكون الجزء الأخير كله من القصيدة من أسئلة؛ وهى أسئلة تهدف من ناحية إلى تلفظ الشروط - مستحيلة التحقيق - التى يمكنها أن تسمح فى نظر الذات الفاعلة بالتوصل إلى أسرار الكون، ومن ناحية أخرى، تهدف إلى تحديد أداة/ المعرفة التى لم تنجح فى اكتسابها.

٢ - ٥ فشل الخريطة السردية المساعدة

٢ - ٥ - ١ وظيفة الاستفهامات

يحدث فى كثير من الأحيان فى ديوان (كائنات مملكة الليل) ألا تتلقى الأسئلة التى يطرحها المرسلون المختلفون، إجابات، كما يحدث أن تكون مصوغة بطريقة - وفى سياق معيّن - تجعلها تنتج «أثر معنى»/ ندم/ يوحى إلينا بقراءتها بوصفها تعجبات. وينطبق هذا على «خطبة لوسياس الأخيرة» (البيتان الحادى عشر والثانى عشر)، وكذلك على «بحارة ماجلان» حيث لا تتبع الأسئلة الستة أية إجابة، فكل منها ترادف - بطريقتها - معاينة العجز الذى يتيح - كما سبق -

تحليله بوصفه مرتبطًا بـ/ إرادة ـ فعل/ (أو/ إرادة ـ معرفة) وبـ/ معرفة ـ (عدم قدرة على الفعل)/ (أو بـ/ معرفة ـ (عدم قدرة على المعرفة)/). وينبع أثر المعنى هذا ـ بوصفه قاعدة عامة ـ من سياق يجد السؤال نفسه موضوعًا فيه، وقد حللنا مثالاً لذلك فى البيتين الحادى عشر والثانى عشر من القصيدة السابقة. كما يسمح السياق أيضًا بتأويل السؤال الذى يفتتح ـ فى البيت السابع من «بحارة ماجلان» ـ المقطع الثالث من القصيدة بوصفه تعجبًا يعبر عن الندم. إلا أننا نبغى جذب الانتباه إلى تقنية أخرى، ألا وهى الاستخدام الخاص لحرف «كم» فى الأبيات الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر. وكما نعرف، فإن هذا الحرف يعنى إما الاستفهام عن العدد وإما التعجب [كم الخبرية]، لكنه لا ينبنى فى الحالتين بالطريقة نفسها؛ فإذا كان اسم التمييز الذى يتبع كم الاستفهامية منصوبا، فإن الاسم الذى يتبع كم التعجبية يكون مجرورا (ويمكن فى الحالتين أن يتبع «كم» فعل). ونقابل هنا هذا النمط الأخير من البناء اللغوى، رغم أن البيتين الثانى عشر والثالث عشر ينتهيان بعلامات استفهام. ويبدو لنا أنه لا يمكن تبسيط الأمور أكثر من اللازم بتفسير هذه الظاهرة النصية على اعتبار أن حجازى «لا يتقن اللغة العربية»، أو على اعتبار أن علامات الاستفهام هذه «غلطة مطبعية»، فهذا النوع من التفسير ليس من شأنه إلا أن يجعل المشكلة تتفاقم قبل حتى أن يتم طرحها بشكل صحيح.

ونعتقد ـ فيما يتعلق بوجهة نظرنا ـ أن الشاعر قد اختار، عن قصد، استخدام «كم» بمعنييها ـ بانيًا جملته كما لو كانت تعجبًا، ومقدمًا إياها كما لو كانت تساؤلاً. وهو يشير هكذا بوضوح إلى أن الأمر لا يتعلق إلا بأسئلة ظاهرة هى فى حقيقة الأمر أجوبة لا يحتاج إلى صياغتها هنا. ونفضل هذا التأويل للأسئلة المصوغة فى (كائنات مملكة الليل) ـ حيث يتلاءم مع النص ويتفق مع رؤيتنا له ـ على التأويلين الآخرين اللذين ـ من وجهة نظرنا ـ لا يلائمان هذه الأسئلة إلا بالرجوع إلى الشاعر والناشر.

٢ ـ ٥ ـ ٢ أسباب الفشل وشروط المعرفة

لنعد الآن إلى الأبيات من السابع إلى العاشر حيث تسأل الذات الفاعلة فى البيتين السابع والثامن: «فمن يوقف هذا الدوران ساعة»، قبل أن تحدد فى الأبيات التالية كيف تتمنى استخدام هذه الساعة التى سوف يتوقف الكون فيها عن الدوران.

ويحيل المركب اللغوى «هذا الدوران» إلى «التقاويم»، محولًا هكذا القوانين التى يُفترض أنها تتحكم فى نظام الكون إلى حركة دائرية غير مميزة لا يمكن الكشف عن أى شئ فى نظامها أو تنظيمها. ويمكننا أن نلحظ تدرجًا يتجه أكثر فأكثر نحو اللاتحديد، إذا فحصنا الكلمات الثلاث: «تقاويم» و «إيقاع» و «دوران». وفى الحقيقة إن الكلمتين الأوليين تفترضان وجود وحدات سرية للنظام الزمنى قائمة على الحدس بشكل متزايد (مدة الساعة، ومدة اليوم، ومدة الشهر و...، وبالنسبة إلى «تقاويم» مدة الوحدة الإيقاعية لـ «إيقاع»)، بينما يحيل الـ «دوران» إلى استمرارية لا يمكن تمييز أجزائها أو مراحلها، وبالتالى لا يمكن إخضاعها للصياغة الذهنية.

بالإضافة إلى ذلك، فإن هذا الدوران لا يسبب إلا الدوار ويشوش فهم الذات الفاعلة التى تخضع له فتحرم نفسها قدرتها على تملك أداة ـ معرفة مشتهاة. خلال مطالبتها إذن بإيقاف هذه الدائرة الكونية، فإن الذات الفاعلة تتلفظ بالشروط التى سوف تسمح لها بتحقيق خريطتها السردية الأصلية، وهى نفسها الشروط التى تعلم أنها غير قابلة للتحقيق. بما أنه ليس بمقدور أحد أن يمنع الأرض عن الدوران حول محورها وحول الشمس.

ونلحظ، من ناحية أخرى، أن «الدوران» تتفق قافيتها مع «السرطان» (البيت الأول)، كما أن «ساعةً» تتفق قافيتها مع «مقرورةً» (البيت الثانى). وهكذا تتأسس علاقة بين المرسِل المضاد «الشمس» وتنميط الذات الفاعلة فى هذه النقطة من

النص؛ أى أن [عدم القدرة على (ـ المعرفة)] تشير هنا إلى أن المرسِل المضاد هو تحديداً مصدر فشل الخريطة السردية.

٢ ـ ٥ ـ ٣ إعادة تأكيد القيم الأصلية

ترى فيم تحسب الذات الفاعلة أنها سوف تستخدم تلك الساعة التى سوف يتوقف فيها الدوران؟ تقول لنا فى البيت التاسع إنها سوف تدفن «ماجلان خلالها»، وإنها سوف تشم «الريح» ـ فى البيت العاشر ـ خلالها بهدف الحصول على معلومات.

إنهما فعلان مدهشان بالنسبة إلينا، وبالتالى فإن تأويلهما يطرح مشكلة.

٢ ـ ٥ ـ ٣ ـ ١ راوٍ مخادع

ونستنتج ـ تلقائيًا ـ أولاً أن البحارة إذا كانوا يريدون دفن ماجلان ـ أى قبطان طاقمهم ـ فإن ذلك يعنى أنه قد مات. من هنا، فإن الفاعل الجمعى الذى قمنا بتحليله فيما سبق، لم يعد سالمًا من هذه الرحلة حول العالم، والتى واجه فيها المرسِل المضاد: «الشمس»؛ وإذا كان تحليلنا صحيحًا فإن موت القبطان يحرم الذات الفاعلة عناصر أهليتها. ولا شك أن هذا هو السبب الذى من أجله لم يعد ضمير «نحن» ـ الذات الفاعلة واقعًا فى الفضاء نفسه الذى يتولى فيه الحديث، ونعرف أن هذه الذات الفاعلة كانت فى لحظة ما عند مدار السرطان، وفى لحظة أخرى كانت عند مدار الجدى، إلا أننا نجهل موقعها فى اللحظة التى تستنتج فيها أن الأرض ليست تفاحة وإنما صخرة.

من ناحية أخرى، تتفق قافية اسم العلَم «ماجلان» مع «السرطان» و «الدوران»، وتتكون هذه الألفاظ الثلاثة كل من ثلاثة مقاطع يتضمن كل منها الحرف الصائت «ا». ومن حيث الوسيط الصوتى، فإننا نلتقى هكذا بالشمس مرة أخرى، بوصفها مسؤولة عن موت القبطان وعن انحراف الطاقم ـ بالمعنيين الحرفى والمجازى ـ الناتج عن هذا الموت.

يقوم ضمير «نحن ـ الراوى»، إذن، بطرح المعنى بطريقة مثيرة للفضول؛ فهو يقدم، فى المقطع الثلاثى الأول، خريطته السردية باعتبارها متحققة، ثم يعترف فى المقطع الثلاثى الثانى بفشل الخريطة السردية الأساسية، على الأقل جزئيًا، وهو الفشل الذى يؤكده البيتان السابع والثامن. أما فى البيت التاسع، فيعترف بأن الخريطة السردية المساعدة (الإبحار نصف الدائرى حول الكرة الأرضية) لم تتحقق دون خسائر. وباختصار، فإن الذات الفاعلة لا تقف عند فقدان أهليتها بدلاً من اكتسابها. وسوف نلخص فيما يلى، وخلال جدول، التحولات التى تمر بها أهليته الذات الفاعلة على التوالى (حيث تعنى علامة ⟸ التحول).

ومع انتهاء البيت التاسع، لا نجد الذات الفاعلة نفسها منمطةً إلا خلال [إرادة ـ، قدرة ـ (إبحار)]، وهو تنميط غير كاف لتحقيق الخريطة السردية المساعدة ألا وهى [إرادة ـ (معرفة)]، كما أنه تنميط غير كافٍ أيضًا لتحقيق الخريطة السردية الأساسية، التى تعود هى نفسها إلى عدم توصيف الخريطة السردية المساعدة.

المقاطع	الخرائط السردية	المستوى الظاهرى	المستوى المجازى
المقطع الثلاثى الأول	١ ـ الخريطة السردية المساعدة: ذات فاعلة مؤهلة	إرادة ـ إبحار قدرة ـ إبحار معرفة ـ إبحار	تنقل سفينة بحارة القبطان ماجلان } نحن ـ المروى
	ا ـ الخريطة السردية الأساسية: ذات فاعلة مؤهلة	إرادة ـ معرفة قدرة ـ معرفة	تنقل الإبحار حول الكرة الأرضية = الخريطة السردية المساعدة
المقطع الثلاثى الثانى	الخريطة السردية الأساسية	معرفة ⟸ عدم معرفة	الأرض صخرة ـ لم نكتشف الإيقاع الصعب للقوانين التى تسود الكون
المقطع الرباعى الأول	الخريطة السردية المساعدة: ذات فاعلة غير مؤهلة	إرادة ـ إبحار قدرة ـ إبحار معرفة ـ إبحار ⟸ عدم معرفة إبحار	تنقل إبحار موت القبطان ماجلان الطاقم وحده (نحن ـ الراوى)
	الخريطة السردية الأساسية: ذات فاعلة غير مؤهلة	إرادة ـ معرفة قدرة معرفة ⟸ عدم قدرة معرفة	تنقل الدوران والدوار الناتجان عنها

٢ ـ ٥ ـ ٣ ـ ٢ البحارة ـ المحاربون

ينكشف النصر الظاهرى الذى قامت به الذات الفاعلة فى مواجهة الشمس (المقطع الثلاثى الأول) بوصفه ـ فى النهاية ـ فشلاً جزئيًا، بما أن الطاقم يفقد خلاله قبطانه. ويمكننا أن نتساءل عن أسباب هذا الفشل الجزئى، فلماذا ينكسر ماجلان بينما يعيش بحارته؟

تقدم الإشارة المرجعية إلى ماجلان إجابة عن هذه التساؤلات. ولنتذكر ظروف موت هذا المكتشف، فبعد أن قام بعقد معاهدة سلام مع شعب ماكتان الأهلى، ينكسر ماجلان أثناء حرب أثارها بحارته أنفسهم. وخلال دمج هذه الحلقة فى القصيدة، فإن الشاعر يحوِّل ماجلان (ماجلان الشعرى هو الذى يقع ضحية للشمس وليس أى فرد من الشعب الأهلى) ولا يستبقى منه إلا العناصر التى تخدم هدفه: وفى الحقيقة إنه يمكن اعتبار ماجلان ـ بطريقته الخاصة ـ/ حكيمًا/ راغبًا ـ مثل لوسياس ـ فى أن يجعل الـ/ سلام/ يسود. وبإسقاط وظيفة الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/ على ماجلان وبحارته، يمكننا أن نفهم بشكل أفضل نهاية مواجهتهم ـ المثيرة للفضول ـ مع الشمس، تلك التى تمثل المرسل الكوزمولوجى للـ/ موت/ وللـ/ محارب/، والتى تحتفظ بالبحارة أحياءً ولا تصيب إلا الـ/ حكيم/ الذى عرفنا عنه عدم قدرته على مواجهة ممثلى الـ/ حرب/ والخروج منها ظافرًا.

ويترتب على ذلك أن البحارة يجدون أنفسهم غير مؤهلين تمامًا لاكتساب أداة ـ المعرفة التى رحلوا سعيًا إليها تحت قيادة قبطانهم، ويترتب عليه أيضًا أن تتحول الأرض، فى عيونهم، إلى «صخرة دوامية» يبدو أن الموت يسود فيها باعتباره السيد المطلق.

وعلى الرغم من ذلك، فإن الدلالة المحزنة التى تحدد مجمل التلفظات الواردة على لسان البحارة تشير بشكل كافٍ إلى أن أولئك لا يلتصقون بهذا التحول الذى حدث لأهليتهم وللكون. ويتطلب تقريب البحارة إلى الـ/ محاربين/ أن يتم فحصه عن قرب أكثر، لأن الأمر إذا كان متعلقًا بـ/ محاربين/ يلتصقون بـ/ كيانهم الحربى/ فإن تأسيس سيادة الـ/ موت/ والـ/ لا معرفة/ كان ينبغى ـ على العكس من ذلك ـ أن يبهجهم. من ناحية أخرى، فإن تفسير النص بمجرد اللجوء إلى المرجع يعتبر غير ملائم، من هنا فإنه ينبغى استرجاع تحليل الذات ـ الفعالة «نحن»، مهتمين هذه المرة بالاستثمارات الدلالية التى تحملها.

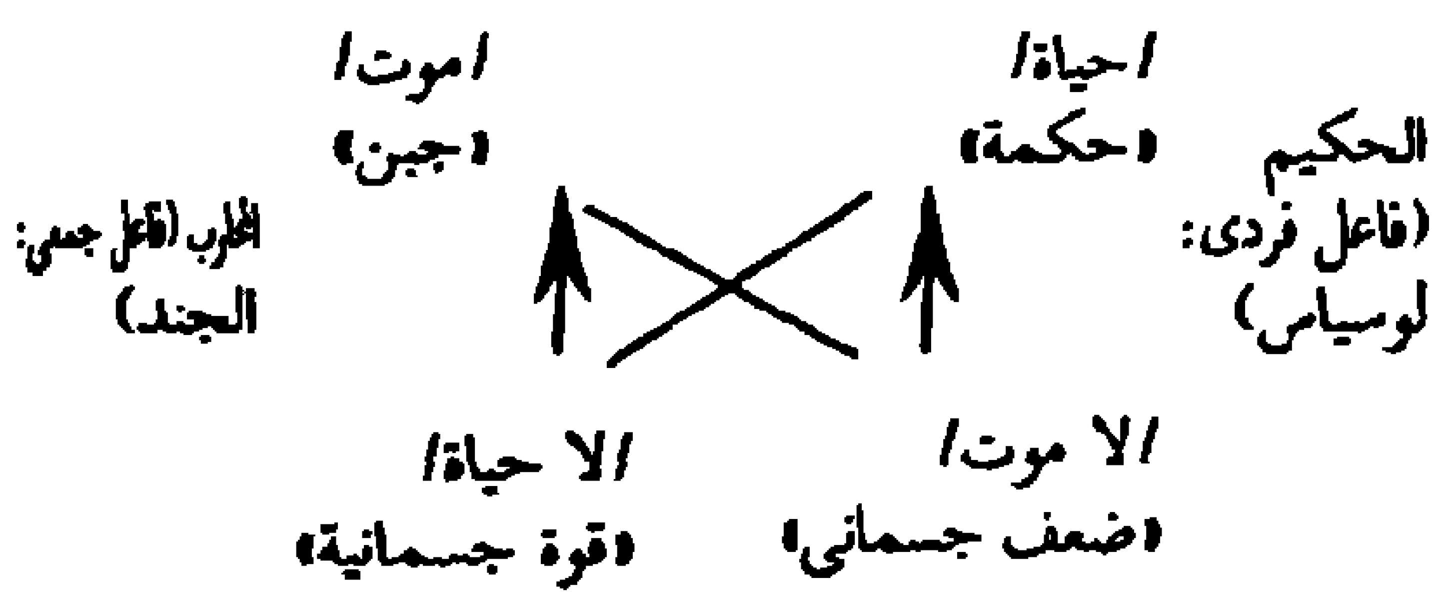
٢ ـ ٥ ـ ٣ ـ ٣ الشمس وجمهورية الـ/ حكماء/

لنقل إنه يتم تجسيد هذا الفعّال actant خلال فاعل جمعى يمكن تقسيمه إلى فاعل فردى (ماجلان) وفاعل جمعى (البحارة). وينتج عن هذه المواجهة المشتركة مع الشمس انقسام الفعّال إلى:

أحياء (بحارة)	×	ميت (ماجلان)

وهو انقسام يسمح لنا بأن ننسب إلى البحارة وإلى ماجلان، كل على حدة، التوصيفات الجسمانية/ أقوياء/ و/ ضعفاء/، بما أن الأوائل قد قاوموا تجربتى الحرارة والصقيع فى آن، بينما ماجلان قد فقد حياته.

لنسترجع الآن النموذج الذى استنتجناه انطلاقًا من «خطبة لوسياس»:



إذا كان ماجلان ـ مثل لوسياس ـ ضعيفًا جسمانيًا، فإن هذا ينطوى منطقيًا ـ شريطة أن يكون نموذجنا صحيحًا ـ على أنه أيضًا موهوب بالحكمة. ولا تقول قصيدتنا شيئًا عن ذلك إلا أن مرجعيتها ـ فى هذا السياق ـ تؤكد هذا التوصيف لماجلان، جاعلة منه مجسدًا فعليًا هنا لصورة الـ/ حكيم/. وينطبق ذلك أيضًا على البحارة الذين ينطوى نموذجنا على توصيفهم بالـ «جبن» مما يتأكد أيضًا فى مرجعيتها(٣٨).

وخلال هذا الجمع بين القيم المتضادة والمتناقضة، وخلال الجمع بين الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/، تبدو لنا الذات الفعالة «نحن» ـ قبل كل شئ ـ مؤهلة لتحقيق هذه الخريطة السردية المستندة إلى قوانين اليوتوبيا، والتى أطلقنا عليها اسم/ انتصار الحكيم/. ورغم ذلك، فهذا الاستثمار المتناقض هو نفسه سبب انقسامه لأنه ـ كما يمكن أن نلحظ ـ لا توجد شخصية واحدة تأخذ على عاتقها تجسيد مجمل القيم، فهذه الأخيرة تجسد نفسها موزّعة داخل ذات ـ فعالة «نحن»، وعلى عناصر الفاعل الجمعى «بحارة» (الذى يأخذ على عاتقه تجسيد القيم المضادة)، وعلى الفاعل الفردى «ماجلان» (الذى يتكفل بتجسيد القيم الإيجابية).

فما دلالة هذا الجمع؟ يبدو أن البحارة بقبولهم الخضوع إلى الحكيم، وبارتباطهم بالبحث عن المعرفة، يريدون إنكار كيانهم، فـ/ جبنهم/ الذى يتجسد فى قبولهم الخضوع لقيادة/ ضعيف/، و/ قوتهم/ التى يضعونها فى خدمة الـ/ حكمة/، يجعلانهم فى ناحية عكسية من ماجلان ـ مثله كمثل لوسياس ـ الذى يهدف إلى الاستحواذ على الوظيفة الحربية بالانضمام إلى البحارة. تجسد السفينة التى تبحر هكذا فى البحر تلك الجمهورية المثالية التى تتعاون فيها الوظيفتان ـ السحرية والقضائية من جانب، والحربية من جانب آخر ـ بتجانس حيث تقبل الثانية أن تضع نفسها فى خدمة الأولى.

إلا أن ذلك لا يضعه فى عداد المرسلين الكوزمولوچيين، فالمحارب ـ كما رأينا ـ يُعد مفوَّضًا من المرسِل المضاد «الشمس»، بينما الـ/ حكيم/ ينبغى أن يكون على صلة بمرسِلى الـ/ حياة/ ـ أى «الأرض» ـ وفقًا لما يمثله من قيم. بيد أن التعاون بين الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/ يتجسد ـ بالمقارنة بمرسليه ـ بوصفه خيانة، بما أنه يفترض اعترافًا بالمرسلين المتضادين كل بالآخر، أى اعتراف الـ/ حكيم/ بالشمس، واعتراف الـ/ محارب/ بالأرض. ويعلمنا أحد هؤلاء المرسلين، خلال فعله، أنه لا يعترف بهذه الخيانة، حيث تصدق الشمس سلبًا على محاولة الجمع بينهم، بقتلها ماجلان، وبتعذيبها «البحارة»، وبإنهائها مشروعهم المشترك إلى الفشل هكذا. بل إنها تنجح فى إظهار الأرض التى هى مرسِل الـ/ حياة/، والتى تمت خيانتها أساسًا، كما لو كانت مرسِلاً للـ/ موت/، بما أنها تحوِّلها ـ فى عيون البحارة ـ من تفاحة إلى صخرة عقيم.

هكذا يفشل ماجلان ـ مثل لوسياس ـ فى الاستحواذ على الوظيفة الحربية، ويموت لهذا السبب. أما البحارة فليسوا مهزومين إلى هذا الحد؛ لأن الشمس إذا كانت قد تمكنت من فرض الفشل عليهم على المستوى التداولى خلال منعهم من الانضمام إلى الوظيفة الأولى، ومن التحول إلى/ حكماء/، فإنها لم تتمكن من إقناعهم بأن خريطتهم الأساسية بلا قيمة. وفى الحقيقة إنه رغم «الدوران» الذى يصيبهم بالدوار، فإن البحارة لا يتخلون عن استقلاليتهم المعرفية(٣٩) بالنسبة إلى مرسِل الـ/ موت/، كما يحتفظون بالنسبة إلى خريطتهم السردية الأصلية بعنصر الأهلية الذى يؤسس دورهم كذات فاعلة، ألا وهو/ إرادة الفعل/ (دفن ماجلان) و/ إرادة المعرفة/. وتنتج حالة الحزن التى أثبتناها فيما سبق ـ إذن ـ عن تناقض بين [واجب ـ أن يكونوا ـ (محاربين)] الذى تنجح الشمس فى فرضه عليهم على المستوى التداولى، وبين [إرادة ـ أن يكونوا ـ (حكماء)] التى يؤكدونها على المستوى المعرفى.

٢ ـ ٥ ـ ٣ ـ ٤ الاستقلالية المعرفية للذات الفاعلة

من الممكن الآن أن نحاول إجراء تأويل لهذين الفعلين الغريبين التى حسبت الذات الفاعلة أنها سوف تؤديهما إذا ما توقف الكون للحظة عن الدوران: ألا وهى «دفن ماجلان» و«شمّ الريح».

٢ ـ ٥ ـ ٣ ـ ٤ ـ ١ مرسِل الحياة: الأرض

يقوم دفن الميت فى أى زمان ومكان على مواراته التراب. وفى سياق قصيدتنا، فإن ذلك يعنى ـ بخلاف ما سبق ـ ربط الـ/ حكيم (ماجلان) بمرسله الخاص الذى تقوم وظيفته على/ منح الحياة/. يحتوى هذا الدفن إذن ـ فى ذاته ـ على وعد بالبعث.

وتتعرف هذه الوظيفة للـ/ أرض/ فى (كائنات مملكة الليل) خلال قراءة المجموعة الشعرية، ففى الحقيقة إن الأرض لا تنتج أحياء فحسب (قصيدة «علم القنطرة شرق» ـ البيت الثالث) [مصر أنجبت الناس]، بل إنها تمتلك قدرة على إحياء الموتى أيضاً. فهؤلاء ـ أى جميع الـ/ حكماء/ الذين قتلوا على يد/ محارب/ ـ ليسوا جميعاً أمواتاً فى الحقيقة. فارتباطهم بالأرض يجعلهم يعيشون حياة سرية تنتظر لحظة القدرة على الظهور فى ملأ النهار؛ وفى قصيدة «طيور المخيم» يعج بطن الأرض بالحياة حتى إنها تقلق الـ/ محارب/ الذى يحتل تلك المساحة منها (الأبيات من الخامس إلى العشرين)؛ أما المهدى فى «عرس المهدى» فهو من صلب الأرض («من جسد الأرض» ـ البيت العشرون) [تحدّر نهراً]، ومن داخلها يبعث ـ فى شكل نهر أولاً ـ (البيت الثانى والعشرون) مرة أخرى إلى الحياة. وفى قصيدة «إلى الرسام عدلى رزق الله» ـ وهى واحدة من قصيدتى «آيات من سورة اللون» ـ تحتفظ الأهرامات ومومياواتها بـ «الخبز والخمر» (البيتان السابع عشر والثامن عشر)، وفى عمق المقابر هناك تنطلق الحياة من جديد عندما تجئ اللحظة المناسبة (البيتان التاسع عشر والعشرون) [حين تحين مواعيد عودتهم للحياة]. وفى «مرثية لفيكتور هوجو» تقع الأفعال الإيجابية الوحيدة تحت الأرض، فى ممرات المترو (الأبيات من التاسع عشر إلى الثلاثين)؛ كما أن المرأة المذبوحة بسبب جريمة حب فى «إيقاعات شرقية» توجه عتابها إلى عاشقها وإلى المجتمع التقليدى مجتمعين، من عمق قبرها (القصيدة كلها)، مؤكدة هكذا، إن لم يكن بعثها الخاص، فعلى الأقل بعث الأفكار والمشاعر التى مارستها. وفى ضوء هذه الأمثلة، يبدو دور مرسِل الـ/ حياة/ الذى تقوم به الأرض، دوراً قوى التأسيس.

من هنا، فإن [إرادة ـ (دفن ماجلان)] تتيح تأويلها بوصفها نوعاً من التحدى سوف يقوم به «البحارة» حيال «الشمس». لأنه إما أن تكون الأرض «صخرة» غير قادرة على منح الحياة، مثلما يستنتج البحارة تحت وقع الشمس، وبالتالى فإن «دفن ماجلان» يعنى إلحاق الميت بالـ/ موت/، أى إلحاق الشئ بمثيله، وهو إلحاق لا يمكن أن ينتج عنه أى شئ؛ وإما أنه صحيح أن الأرض «تفاحة» كما كانوا يعتقدون قبل مواجهتهم مع مرسِل الـ/ موت/، وبالتالى فإن «دفن ماجلان» يعنى إلحاق الميت بمرسِل الـ/ حياة/، وهو إلحاق سوف ينتج عنه بعث الـ/ حكيم/. باختصار، فإن [إرادة ـ (دفن ماجلان)] تؤكد أن البحارة يريدون معرفة إذا ما كانت الأرض/ تمنح الحياة/ أم لا، ومن هنا فإن ذلك يعنى وضع المعرفة المكتسبة عن طريق المرسِل المضاد محل سؤال.

٢ ـ ٥ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٢ اللامرسِل: الريح

يعتبر «شمّ الريح» أولاً نشاطاً خاصاً بأى بحار غير مجرب، فالريح هى التى تعرّفه ما إذا كان الجو سيظل صحواً أم سينقلب إلى عاصفة، وهى التى تعرّفه ما إذا كان قريباً من الشواطئ أم بعيداً عنها. وبالنسبة إلى الخريطة السردية المساعدة/ إبحار/ فإن تأكيد الرغبة فى «شمّ الريح» تعنى [إرادة ـ (التوجه)]، أى/ إرادة ـ معرفة/ المكان الذى يقع فيه المرء.

يؤكد السؤال الأول، الذى تسمى الذات الفاعلة إلى معرفة جوابه خلال «شمّ الريح»، هذه الرؤية، حيث يمكن أن نستقرئ بوضوح عبارة «هل تحمل [الريح] طعم الشاطئ الآخر؟» ـ أولاً ـ بوصفها استفساراً عن المسافة التى تفصل الذات الفاعلة عن البر. لكن هناك معنى أعمق من ذلك. فهذا السؤال ـ مصوغاً بهذه الطريقة ـ يفترض للـ «أرض» «طعماً» مسلماً به ـ تلك الأرض المجسدة هنا بلاغياً بكلمة «ساعة». ويحيلنا هذا التأكيد إلى البيت الرابع حيث تصل الذات الفاعلة إلى استنتاج أن الأرض ليست «تفاحة» ـ أى ليست شيئاً له «طعم». من ناحية أخرى، فإن وحدة المعنى «طعم» تشير إلى مذاق محايد، إما محبب أو غير محبب، إما «لذيذ» أو «مر». ونرى أن السؤال يحمل ـ من جديد ـ استفساراً عن باطن الأرض، فهل هى أداة قابلة للاستهلاك وللالتهام (الأرض ـ التفاحة)، أم هى أداة غير قابلة لهذا أو لذاك (الأرض ـ الصخرة)؟ هل هى «الأرض مانحة الغذاء» أم هى مملكة الموت؟

ومن المفترض أن الريح ـ فى الخريطتين السرديتين المساعدة والأساسية ـ تقوم هنا بدور مرسِل المعرفة، وهو الدور الذى يقربها من الشمس. وترجح عناصر أخرى هذا التقارب:

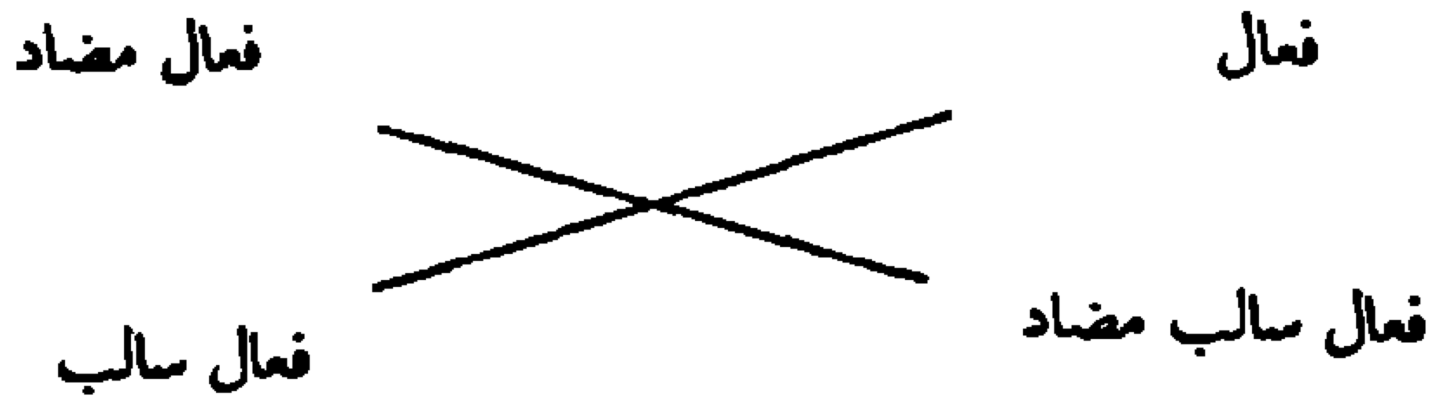
- فى مواجهة الأرض، التى تقع فى الفضاء السفلى، تحتل الريح والشمس وحدهما الفضاء العلوى (حتى إن كان فعلهما يتجلى بشكل أو بآخر فى الفضاء السفلى).

- يحمل «الشاطئ الآخر» الذى يُفترض فى الريح أن تقدم معلومات عنه، تجانسات غريبة مع كلمات أخرى، وفى الحقيقة: قافية البيت العاشر مع البيت الثالث، حروف الطاء الثلاثة التى تحتويها القصيدة. اثنان من هذه الطاءات يوجدان فى المُركب الاسمى الذى يختتم البيت العاشر («طعم الشاطئ الآخر»)، والثالثة فى لفظة «السرطان» فى ختام البيت الأول. وهكذا يجد هذا «الشاطئ الآخر» نفسه مدمجاً مع مدار الجدى حيث الشمس زهرة مقرورة، ومع مدار السرطان حيث الشمس تتجلى بوصفها حرارة مدمرة. وتبدو المعلومات التى تقدمها إلينا الريح إذن مشكوكًا فى أمرها، فخلال الإيحاء بأنها تتعلق بباطن الأرض تحمل فى حقيقتها معرفة عن المرسِل المميت، أى عن الشمس.

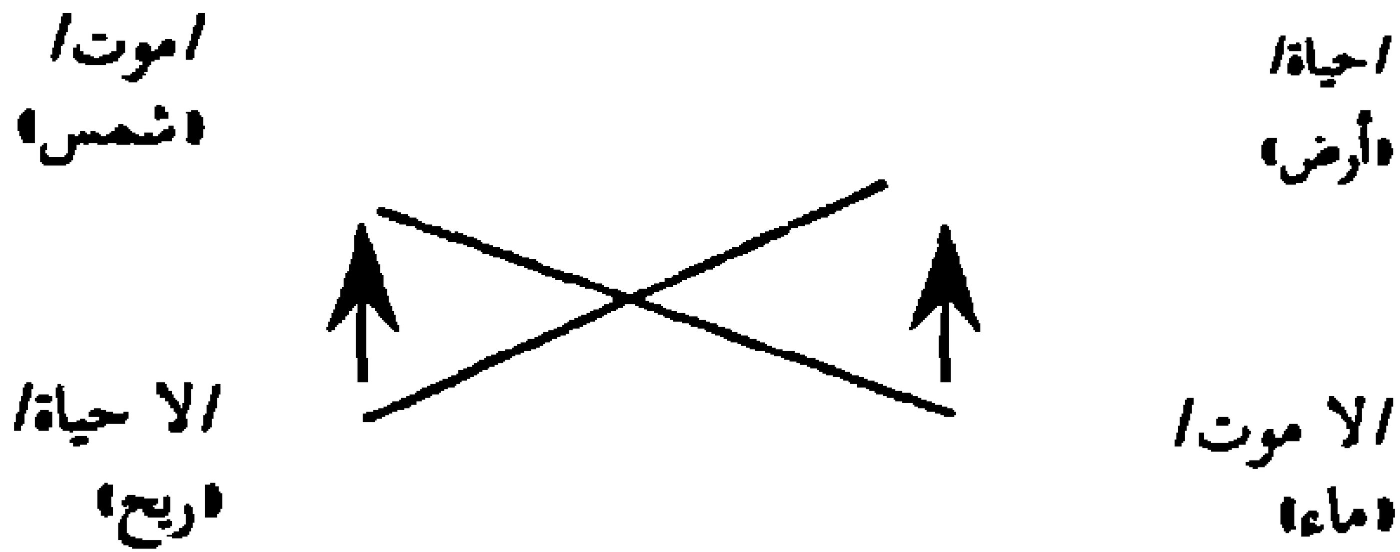
ويثبت من قراءة قصائد أخرى فى هذه المجموعة الشعرية أن الريح متحالفة مع الشمس وأنها تقع فى الإشارة اللغوية (المقترنة بزمان ومكان تلفظها) إلى الـ/ موت/؛ ففى قصيدة «كائنات مملكة الليل» يتم تعريف الريح بوصفها سماً يفصل بين البشر (الأبيات من الخامس والثمانين إلى التسعين)، وفى قصيدة «مرثية إلى ڤيكتور هوجو» نجد أن الريح محملة بالسُم؛ أما فى القصيدة المهداة إلى عدلى رزق الله فالريشة تركيب الريح فى أثر اللون (وهو ظاهرة فيزيقية راجعة إلى الضوء؛ أى إلى الشمس) حتى شجرة الأرز فى لبنان تمتص الريح دمها ، إذا جاز التعبير. ونستنتج من ذلك موت شجرة الأرز التى تُعَد فى ذاتها منتَجًا مرتبطاً بالأرض والماء، مثلها مثل جميع الأشجار فى (كائنات مملكة الليل).

٢ ـ ٥ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٣ الكون البلاغى

من هنا، يصبح من الممكن اقتراح مربع سيميوطيقى يحيط بالتنظيم الكامن لمختلف المرسِلين الكوزمولوجيين، حيث كل فعّال قابل للانقسام إلى أربعة مواضع:



وبما أن اثنين من هذه المواضع تحتلهما الأرض والشمس، مرسلتى الـ/ حياة/ والـ/ موت، فإن الريح والماء لا يمكنهما إلا أن يقتسما قيمتَى الـ/ لا حياة/ والـ/ لا موت/ ووفقًا للتجانسات التى يبدو أن الريح تنطوى عليها مع الشمس، يمكننا أن نعتبر هذه الأولى مجسدة لقيمة الـ/ لا حياة/، وتتبقى قيمة الـ/ لا موت/ التى سيجسدها العنصر المائى.



تفرض ملحوظات عديدة وجودها قبل الاستمرار فى تحليل هذه القصيدة، فكما أشرنا فيما سبق فإن هذا النموذج لا يشكل إلا فرضية فى البحث. ويطرح الماء تحديداً مشكلة فى (كائنات مملكة الليل) : فهو مرتبط بالفضاء السفلى فى شكل الأنهار والبحيرات(٤٠) بما أنها تشكل مساحات أفقية، وفى شكل الينابيع(٤١) والعيون المائية(٤٢) بما أنها توجد مرتبطة بشكل حميم بعنصر الأرض، مما يبدو أنه يلعب دوراً إيجابيًا بطريقة غير ملتبسة. ورغم ذلك، فإن هذا الأمر لا ينطبق على المطر والسحب التى تجسد بسبب موقعها الرأسى وتجانساتها مع الفضاء العلوى قيمًا سلبية أحيانًا أو، على الأقل، قيمًا مبهمة(٤٣). وهكذا مثلاً يتجه النيل فى قصيدة «القيامة والطفل الضائع» رأسيًا حتى السماء (الأبيات من الثالث إلى الخامس) قبل أن يأخذ معه كل شئ حى على الأرض: المدن والقرى والحيوانات (البيتان الثامن والتاسع). أما ماء المطر فى قصيدة «تقاطعات» فيوجد مجتمعاً مع الخيوط التى تغزلها إحدى آلهة الإغريق (la parque) (البيت الثانى)، وفى قصيدة «ثلج» يلعب الثلج دوراً أقل ما يقال عنه أنه

مبهم. وعلى الرغم من ذلك، وبشكل عام، يبدو الماء مرتبطاً بقيم إيجابية أكثر منها سلبية[٤٤].

وإذا كان النموذج الذى قدمناه صحيحًا ويحيط فعليًا بالكون البلاغى التحتى فى مجمل المجموعة الشعرية، فإنه يمكن أن يمثل أيضًا فائدة أخرى على درجة كبيرة من الأهمية، حيث يمكن استخدامه بوصفه قاعدة تحليلية بهدف معرفة ما إذا كان هذا التنظيم للكون البلاغى خاصاً بحجازى وحده أم هو مطروح عند كتاب عرب معاصرين آخرين. ونلحظ فى هذا الصدد أن الشمس هى العدو الأكبر لبطل رواية (نجمة أغسطس)[٤٥] للروائى المصرى صنع الله إبراهيم، كما أن الماء يلعب فى هذه الرواية دوراً شديد الإيجابية.

من ناحية أخرى، تُظْهِر مقارنة نموذجنا بالنماذج الموجودة لدى برنانوس وموباسان[٤٦]، اختلافات ـ مثيرة للاهتمام ـ بين حساسية الكتّاب الفرنسيين فى القرن التاسع عشر وحساسية شاعرنا العربى المعاصر.

برنانوس		موباسان		حجازى	
/حياة/ نار	/موت/ ماء	/حياة/ شمس (نار)	/موت/ أرض	/حياة/ أرض	/موت/ شمس (نار)
/لا موت/ هواء	/لا حياة/ أرض	/لاموت/ ماء	/لاحياة/ سماء (هواء)	/الاموت/ ماء	/الاحياة/ ريح (هواء)

فى الحقيقة إنه على الرغم من الاختلافات التى لا يمكن تجاهلها، فإن الشمس تحتفظ لدى الكاتبين الفرنسيين بدورها مرسِل لك/ حياة/، بينما لدى حجازى (وربما أيضا لدى صنع الله إبراهيم) تقوم بدور مرسل الـ /موت/ ـ وهو اختلاف يتيح لنا أن نفسره ببساطة وفقاً للظروف المناخية المختلفة التى تسود كلاً من البلدين. وربما يرتاح هكذا أولئك الذين كانوا يطالبون مؤخراً بالبحث عن الاختلافات بين الأدبين العربى والأوروبى، ولو أن نموذجنا ـ كما قلنا مراراً ـ لا يمثل إلا فرضية بحث ينبغى التأكد من صحتها.

ويتبقى أن نشير إلى ملحوظة أخيرة سوف تعيدنا إلى قصيدتنا، ألا وهى أن «البحارة» ـ من حيث إنهم «نحن ـ الذات الفاعلة» ـ يعتمدون على مرسلَين متضادين، هما الماء (لا/ موت/) الذى يجعل السفينة تطفو، والريح (/لاحياة/) التى تجعلها تتقدم. ويبدو أن ذلك يفسر لنا شيئين :

ـ أن الفاعل يتقدم ـ بطريقة ما ـ نحو الـ / حياة / والـ /موت/ معا، ويترك نفسه تارة كى «يسترجعه» المرسِل «الشمس»، وتارة أخرى كى يسترجعه المرسِل «الأرض».

ـ الطابع المخادع للخطاب الذى يتبناه، والذى يقوم على تقديم خريطة سردية ما على أنها متحققة، بينما يتبدى لنا كلما تقدمنا فى قراءة النص أنها تجسد فشلاً.

٢ ـ٦ اليوتوبيا : الـ / محارب حكيماً /أو الـ /حكيم محارباً

يتبقى لنا الآن أن نهتم بـ «الأسئلة» الأربعة الأخيرة التى تسعى الذات الفاعلة إلى معرفة جوابها خلال «شم الريح».

٢ ـ ٦ ـ١ تحول مكرس إلى الفشل

تتعلق هذه الاستفهمات/ التعجبات الأربعة المسبوقة بحرف «كم»، والتى تتراكم فيها أسماء الأماكن، بـ:

ـ المسافة التى تفصل من ناحية بين شيلى ونيويورك وموسكو (الأبيات من الحادى عشر إلى السادس عشر)، ومن ناحية أخرى بين مبنى البرلمان وسلاح الطيران (البيتان الخامس عشر والسادس عشر).

ـ عدد الأميال التى تفصل بين الكلاشنكوف والأيدى (البيت الرابع عشر)، وعدد المقابر التى تملأ المسافة بين الساحل والآخر (البيت الثالث عشر).

لنهتم أولاً بالسؤالين الأولين : نجد إشارة واضحة إلى الانقلاب الذى قاده الجنرال بينوشى، فى عام ١٩٧٣، على حكومة الاتحاد الشعبى للرئيس ألوندى فى شيلى. وعلى الرغم من ذلك، وحتى دون أن نلجأ إلى هذه الإشارة، فنحن

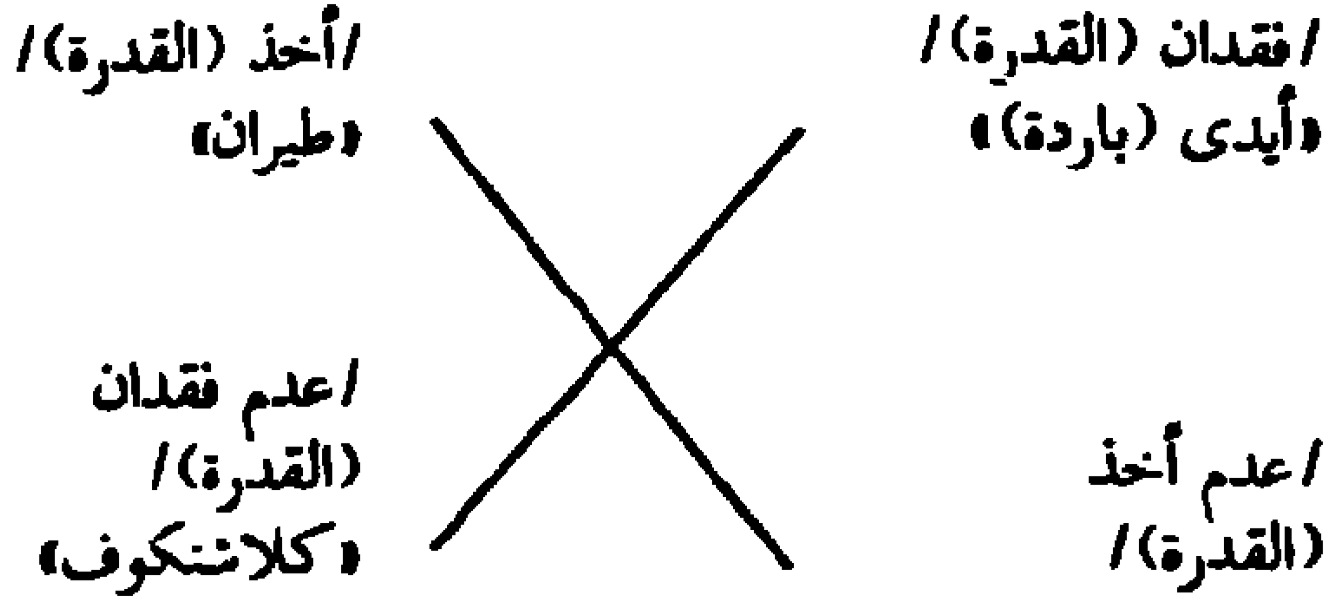
نعرف مسبقاً أن «البرلمان» هو الفضاء الخاص بالـ/حكيم/، بينما «سلاح الطيران» ينبع من النمط المعرفي للـ / محارب/. وتسمح لنا هذه الاستثمارات الدلالية، ومعها التشابهات الموجودة بين قسمي الأبيات على مستوى الصياغة، بأن نقابل بين:

/الحكيم/	×	/المحارب/
«برلمان»	×	«طيران»
«شيلي»	×	«نيويورك»
		«موسكو»

تتلقى أسماء الأماكن الثلاثة دلالتها، إذن، من السياق نفسه، حيث يتعلق السؤلان التعجبيان ـ بشكل قاطع ـ بالمسافة الكبيرة التي تفصل بين الـ /محارب/ والـ /حكيم/، وبين الـ/موت/ والـ/الحياة/.

أما البيت الرابع عشر فيمكننا أن نستنتج فيه أولاً: أن المركب الاسمي «الأيدي» تتفق قافيته مع «شيلي» بينما الوقع الصوتي الروسي لوحدة المعنى «كلاشنكوف» ـ وهو سلاح سوفييتي الصنع ـ يحيلنا إلى النمط المعرفي للـ /محارب/ وإلى موسكو.

تقوم آلاف الأميال التي تفصل بن «الأيدي» والسلاح الذي سمح لشيلي بالدفاع عن نفسها، بالوظيفة نفسها التي قامت بها «الشيخوخة» عندما أسقطت السيف من يد لوسياس. ونلحظ أيضاً أن الوحدة اللغوية أو الوحدة اللغوية الكلاسيكية/ إرادة/ التي افترضناها من قبل[٤٧] في وحدة المعنى «يد» توجد ـ بطريقة ما ـ وقد تم تحييدها بفعل أن «الأيدي» تشكل قافية قوية مع «الجدي» في البيت الثالث، وإذن مع مدار الجدي نفسه الذي يرتبط ببرودة الشمس. بيد أن الأيدي الباردة غير قادرة على القيام بوظيفتها الخاصة، ألا وهي الإمساك بالأشياء، أي الإمساك هنا بالكلاشنكوف. وهكذا نجد استحالة تحول/ الحكيم/ إلى /محارب/ نفسها مصوغة مرة في شكل السن، ومرة في شكل مسافة مستحيلة العبور، بل مصوغة أيضاً في شكل عدم قدرة جسمانية راجعة إلى البرد. وباسترجاع الخريطة التي صفناها فيما يتعلق بالقصيدة السابقة[٤٨]، فإن «الأسلحة» الثلاثة ـ الأيدي والكلاشنكوف والطيران ـ تتيح توزيعها كما يلي:



وفي كلمات مختلفة، ينطق البيت الرابع عشر، إذن، بالمشكلة نفسها التي تمت صياغتها في البيتين الحادي عشر والثاني عشر، وفي البيتين الخامس عشر والسادس عشر، وذلك بالإلحاح على المسافة /كم هي كبيرة!ـ التي تفصل بين الأيدي المجمدة للـ /حكيم/ والسلاح المخلص للـ /محارب/.

٢ ـ ٦ ـ٢ وعد بالبعث

يتبقى في النهاية البيت الثالث عشر الذي يتساءل عن عدد القبور التي تملأ الفضاء الأرضي ويجيب ضمنياً بأنها لا حصر لها. بيد أننا نعرف مسبقاً أن القبر والأرض يحملان معنى مزدوجاً، فهما في الظاهر فضاء للموتى ومملكة لهم، بينما يخفيان في الحقيقة أحياءً ينتظرون ساعة بعثهم المقبل. ينبغي، إذن، أن نضع هذا البيت في علاقة مع البيت السابع حيث السؤال عن دفن ماجلان، وحيث تطرح المشكلة نفسها: فإما أن هذه القبور تكرس سيادة الموت ـ الشمس، وإما أنها وعد بحياة جديدة يبزغ فيها الـ/حكماء/ ـ وقد كبروا وأثروا خلال ارتباطهم بالمرسِل ـ الأرض ـ من قبورهم للاستيلاء على الكرة الأرضية وحكمها بواسطة السلاح (انظر «عرس المهدى» الأبيات من الثاني والثمانين إلى الخامس والثمانين)، أي الـ /سلام/.

هكذا ، إذن، تتمثل المجموعة الشعرية لأحمد عبد المعطي حجازي بوصفها تأملاً في العالم: العالم كما يبدو

فى عينى الشاعر ـ مهددا بالحرب وواقعاً تحت سيطرة الـ/محارب/؛ والعالم كما ينبغى «أن يكون» فى عينى الشاعر ـ كوناً للسلام والمعرفة، يصبح الإنسان فيه إنساناً بتحوله /حكيماً/. فهل هذه رؤية تشاؤمية؟ أم رؤية يوتوبية؟

نعتقد أن الأمر يتجاوز هذا وذاك بما أن حجازى يتساءل عن إمكان تجاوز التناقض ويقترح حلولاً، فهو يقول لنا إنه ينبغى ـ رغم المظهر العبثى لذلك ـ أن يقبل الـ/حكيم/ أن يصبح/ محارباً/، فهذا هو ثمن انتصار السلام والحكمة. ويلحق الشاعر هذا الدور التوفيقى بأولئك الذين يطلق عليهم اسم «الثوار»، وبالمهدى (بن بركة) فى «عرس المهدى»، وبالفلسطينيين فى «طيور المخيم»، وبآخرين، فالحكماء ـ المحاربون (أو المحاربون ـ الحكماء) هم من يحملون ـ فى عينى الشاعر ـ أمل الإنسانية، إذا كان هناك أمل لها.

فى الوقت الذى ينعقد فيه مؤتمر مدريد لنزع السلاح، وتمتلئ فيه الشوارع بمتظاهرين من أجل السلام، وفى الوقت الذى يستمر فيه العالم الثالث فى معاناته من القهر والحرب، فإن هذه المجموعة الشعرية لأحمد عبد المعطى حجازى ـ بما تشكله من تأمل عام حول أوضاع ممارسة السلطة، تؤكد وجودها، إذن، بوصفها تجسيداً مدهشاً للأحداث الراهنة.

الهوامش

* أدين بالشكر لزملائى السوريين والفرنسيين بالمعهد الفرنسى للدراسات العربية بدمشق، فدون كرمهم ومساندتهم لم تكن هذه الدراسة لترى النور، لاسيما أنها كتبت فى ظروف خاصة مجهدة للغاية، لعلهم يجدون فى هذه العبارات شهادة لتقديرى لهم ولصداقتى.

(١) A.J. Greimas, J. Courès, Paris 1979.

(٢) **كائنات مملكة الليل**، أحمد عبد المعطى حجازى، بيروت ١٩٧٨.

(٣) وذلك بناءً على ترجمة بن شيخ الصادرة بعنوان **أحمد عبد المعطى حجازى، أرض زمرد**، بباريس ١٩٨٠. وهى ترجمة تستند إلى القصيدة المشهورة «أنشودة جنائزية إلى نسانشيو ميجياس» لفرديكو جارسيا لوركا.

(٤) المرجع السابق نفسه، فى صفحتى ١١٥ و ١١٦.

(٥) نستند هنا إلى مجمل أعمال جورج دوميزيل، وتحديداً إلى عمله: **الأسطورة والملحمة** «بجزئيه»، باريس ١٩٦٨ و ١٩٧١.

(٦) حول إشكالية التلفظ، انظر:

- Greimas- Courtès, **Dictionnaire, articles énonciation, énonciateur, énonciataire, débrayage, embrayage et J. - Cl.**

- Coquet. **Prolégomènes à l'analyse modale (fragments), le sujet é[illegible]çant,** Documents de recherches sémio- linguistiques [illegible] l'Institut de la Langue française, EHESS - CNRS, N°3, Paris 1979.

(٧) انظر صفحة ٤٢٠ من: Greimas - Courtès, **Dictionnaire.**

(٨) سوف نشير من الآن فصاعداً إلى الفاعل لوسياس باسم الـ/ حكيم/.

(٩) حول إشكالية «إرادة أن يكون»، انظر:

- Greimas, **De la modalisation de l'être**, Bulletin du groupe de Recherches sémio - linguistiques (EHESS) - Institut de la Langue française (CNRS), N° 9, juin 1979, pp. 9 - 19.

- A. Henault, **Platon et la dynamique des passions**, ibid., pp. 20 - 25.

(١٠) تعتبر التأليفية الفاعلية «ذات فاعلة ـ مرسل» من أكثر الأنماط التأليفية شيوعاً.

(١١) من الواضح أن نشاط الـ «خطيب» يتدخل فيه فعل بدنى (كلام وإيماء)، وعلى الرغم من ذلك فإنه ينبع من أهليته وليس من الفعل ذاته المكوّن لوظيفته التى هى وظيفة معرفية خالصة من حيث إنها تقوم على توصيل أداة ـ معرفة.

(١٢) المرجع المذكور فيما سبق:

Greimas - Courtés, op. pp 79 - 82.

(١٣) هناك عديد من الإشارات الإنجيلية فى **كائنات مملكة الليل**، وكذلك هناك إشارات قرآنية. ويتم تكرار المركب الاسمى «الخبز والنبيذ» فى قصيدة «إلى الرسام عدلى رزق الله» (البيت السابع عشر) حيث توجد صور أخرى تمت استعارتها من إنجيل العهد القديم. انظر أيضاً قصيدة ««عرس المهدى»، فى الأبيات من الثانى والخمسين إلى الخامس والخمسين.

(١٤) انظر فيما يلى القسم ١ ـ ٦ ـ ١ ـ ١.

(١٥) ترجمة بن شيخ، المرجع المذكور فيما سبق، ص ١١٥.

(١٦) تشير عديد من قواميس اللغة العربية الفصحى إلى معنى التوبيخ الذى يمكن أن يحويه حرف «هل»، وذلك استناداً إلى مناقشات علماء النحو ـ فى هذا الصدد ـ الذين عكفوا على هذه المسألة منذ عصر سيبويه.

(١٧) W.H. Worrell, **The interrogative particle hal in Arabic according to native sources and the Kur'án**, 2ter Band, Strassburg 1908, pp.116 - 15[illegible]

(١٨) حتى لا نطيل فى هذا الصدد، نحيل القارئ ـ فى تحليل الـ «ندم» والـ «حقد» ـ إلى:

A.. Greimas, **Maupassant, l[illegible] sémiotique du texte: Exercices pratiques**, Paris 1976, p. 229

A.J. Greimas, **De la colère**, Documents, III, 27, Paris 1981.

(١٩) بخصوص هذه الفقرة، انظر المرجع السابق ذكرة:

A.J - Greimas, **Maupassaut**, pp. 186 - 187.

(٢٠) بخصوص الموضع الصحيح لهذه الكلمات الأربعة في المربع، انظر المرجع السابق:

A.J - Greimas, **Maupassaut**, p. 203.

(٢١) سوف تؤكد المحاولات مع مختلف القراء هذا التأويل، بل إننا قابلنا قراء قد اكتشفوا في ذلك جملة مضادة تحقق ارتياحاً لهم.

(٢٢) انظر فيما سبق ١ ـ ٤ ـ ٣.

(٢٣) ونستنتج تبعًا لذلك، وفي سياق قصيدتنا، أن الـ «حكمة» والـ «شجاعة» تنبعان من نمط معرفي واحد.

(٢٤) وعلى الرغم من ذلك ينبغي أن نشير إلى أن «السقيفة» ـ وهو اسم مشتق من الأصل اللغوي نفسه ـ تحتوي فكرة المأوى.

(٢٥) لن نشير هنا بالطبع إلا إلى حلقات من حياة لوسياس تبدو لنا سديدة في الخصوص الذي يهمنا.

(٢٦) سوف نتحدث مرة أخرى عن صورة الثور بخصوص قصيدة بابلو نيرودا.

(٢٧) Creimas - Courtès, **Dictionnaire**, art., Référence, p. 311.

(٢٨) سوف نعود فيما بعد إلى المشكلة التي يطرحها استخدام حجازي هنا لحرف «كم». انظر فيما بعد ٢ ـ ٥ ـ ١.

(٢٩) على عكس ما يرى البعض، نعتقد أن استخدام حجازي ـ الذي يحيد عن المألوف أحيانًا بلا شك ـ لعلامات الترقيم يجعلها دالة وليست اعتباطية.

(٣٠) وكذلك في: «القيامة والطفل الضائع» في الأبيات من السابع والثلاثين إلى السابع والأربعين، و «القطة تذكارية» في البيتين الثاني والثلاثين والثالث والثلاثين، و «ثلج» في الأبيات من الرابع والعشرين إلى السابع والعشرين، و«صورة شخصية» في الأبيات من الثاني والأربعين إلى الرابع والأربعين، وفي البيت الثالث والسبعين.

(٣١) «سفر» البيت التاسع عشر؛ و «دمشق تقاتل» البيت الثالث والعشرين.

(٣٢) «مرثية لكارل ماركس»، البيت التاسع عشر.

(٣٣) «دمشق تقاتل»، البيت الثالث والعشرين.

(٣٤) المرجع السابق ذكره.

A.J. Greimas, **Maupassant**, pp. 79 - 80.

(٣٥) انظر المرجع السابق Maupassant، صفحة ٦٧.

(٣٦) كان هذا الإبحار حول نصف الكرة الأرضية موضوعًا لعديد من النصوص، مثل:

- Pigafetta, **Premier voyage autour du monde par Magellan**, Plon 1964.
- Denuce, **La question des Moluques et la première navigation autour du globe**, 1911.
- Baumgardt, **Magellan, histoire du premier voyage autour du monde**, 1943.
- Stefan Zweig, **Magellan** 1938.
- Pellud, **Magellan et le premier tour du monde de la Victoria**, 1961.

(٣٧) يعتبر استنساخ تجربة ما شيئًا شائعًا في عدد لا يستهان به من النصوص الأدبية.

(٣٨) غالبًا ما تكون وظيفة المرجعية في الحقيقة أن تخلط الأمور خلال تحويل انتباه القارئ عن النص الذي بين يديه، إلا أن لها أيضًا وظيفة إنارة مناطق ما في النص. وتكمن المشكلة في معرفة العناصر المرجعية السديدة بالنسبة إلى النص. لكن على أية حال فإن المرجعية لا يمكن أن يكون لها إلا دور تأكيدي للنتائج التي تم التوصل إليها انطلاقًا من تحليل النص.

(٣٩) حول استقلالية البعد المعرفي، انظر المرجع السابق ذكره:

A.J. Greimas, **Maupassant**, p. 228.

(٤٠) على سبيل المثال: «كائنات مملكة الليل» في البيت الستين، و «القطة تذكارية» في الأبيات من العشرين إلى الرابع والعشرين، و «القيامة والطفل الضائع» في البيت الثاني والخمسين، و «عرس المهدي» في البيت الثاني والعشرين.

(٤١) «غرفة المرأة الوحيدة» في الأبيات من الرابع والثلاثين إلى السادس والثلاثين.

(٤٢) «طيور الخيم» في البيت التاسع.

(٤٣) على سبيل المثال: البيت الأخير من «بطالة»، والبيت قبل الأخير من «دمشق تقاتل». انظر أيضًا «عرس المهدي» في البيتين الثالث والعشرين والرابع والعشرين، و «سفر» في البيت السابع.

(٤٤) انظر «كائنات مملكة الليل» في البيت الرابع والستين، و «إلى الرسام عدلي رزق الله» في البيتين الستين والواحد والستين، و «القيامة والطفل الضائع» في البيت الرابع والثلاثين، و «مرثية لكارل ماركس» في البيت الثالث والعشرين.

(٤٥) صنع الله إبراهيم، نجمة أغسطس، دمشق ١٩٧٤.

(٤٦) قام تحسين يوسيل بتحليل عالم برنانوس، وكانت «خيال برنانوس» هي رسالة الدكتوراة التي تقدم بها إلى كلية الآداب باستنبول. كما صاغ جريماس هذا العالم في كتابه:

Sémantique Structurale, Paris 1966, p. 222.

أما عالم موباسان المتخيل فقد حلله جريماس في عمله **"Maupassant"** السابق ذكره.

(٤٧) انظر فيما سبق: ١ ـ ٣ ـ ٣.

(٤٨) انظر فيما سبق: ١ ـ ٤ ـ ٧.



كائنات
مملكة حجازى الشعرية

محمد إبراهيم أبو سنة*

عبر تجليات الحداثة الشعرية العربية التى نهضت عاتية ومدوية من الركام السياسى والثقافى والفلسفى لعقد الأربعينيات، عقد التصدعات التاريخية فى خارطة العالم عامة وجغرافية الوطن العربى خاصة، تتبدى تجربة أحمد عبدالمعطى حجازى الشعرية ممثلة لأفقين فسيحين تتناثر فى جنباتهما عشرات الكواكب والنيازك والأقمار والمجرات والشموس، أفق الغروب الدامع الحزين للرومانسية، وأفق التوقعات المتفجرة للواقعية ويتواصل الأفقان عبر معبر تاريخى يستند إلى كلاسيكية محتضرة. ويطلع الشاعر باعتباره الكائن الأول فى مملكته التى حاول تأسيسها بحد القصيدة الباتر وتوسعت هذه المملكة وترامت أطرافها بفتوحات جديدة، هيأ لها الوعى العميق النافذ وتراكم الخبرة وتقلب الأرض تحت الأقدام وامتداد الرؤى والأحلام إلى مشارف مدن لم تكن تخطر ببال

* شاعر مصرى

هذا الفتى البرئ الساذج القادم من إحدى قرى المنوفية، فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن، إلى مدينة تتفجر بالثورة التى حسمت عراك الأحزاب السياسية لتطرح رؤاها الوطنية فى حتمية الاستقلال ورؤاها الاجتماعية فى تحقيق العدل الاجتماعى، ورؤاها القومية فى السعى إلى وحدة العرب. يأتى حجازى مشبعا برواسب من رؤى وأيديولوجيات دينية ونزوات مراهق غريب يبكى فقْد أبيه وحرمانه من حبيبته ويحن إلى حضن أمه، يأتى فى رحلة من قرية لا تعرف السعادة ليراهن على وجوده الشعرى فى مدينة لا تعرف الحب. ويفلح حجازى فى احتواء الصدمة الحضارية بين عالم القرية وعالم المدينة ولكنه، قبل ذلك، يجسد تجاربه الأولى التى تجمع بين الرعشة الرومانسية فى قصيدة «العام السادس عشر»، والحس الواقعى فى «مقتل صبى»، والفاجعة التاريخية فى«مذبحة القلعة»، وإدانة المدينة فى «الطريق إلى السيدة». ولعل أول مظهر من مظاهر إدراك المفارقة بين عالم الماضى وعالم

الحاضر، عالم القرية وعالم المدينة، هو التقاط الشاعر حركة الزمن التى انعكست على رؤيته لحياته فيما بعد. فهو يعبر فى قصيدة «الطريق إلى السيدة» عن لحظات الملامسة الأولى مع المدينة، عبر السؤال الساذج عن الطريق إلى السيدة. ويقوده الطريق إلى هذه الآلة التى تفزعه «الترام»، وهو المقابل العصرى للدابة التى عرفها الشاعر فى قريته. يلحظ الشاعر السرعة فى الحركة، حركة السير، ثم يلتقى بسيارة بها بشر يضحكون، أسنانهم بيضاء ووجوههم مزهوة. عند رؤية الشاعر للترام لا يلحظ سوى السرعة ويصيبه الخوف من هذه الآلة الحديدية ولاتحيله الآلة إلا إلى نفسه، الخوف والدهشة، ولكنه عند رؤية السيارة تتداعى فى وعيه دلالات اجتماعية توحى بنشوء فكرة التقسيم الطبقى: الناس يمضون سراعا/لايحفلون/أشباحهم تمضى تباعا/لاينظرون/حتى إذا مر الزحام /لايفزعون/لكننى أخشى الترا م/كل غريب هاهنا يخشى الترام. أما المغزى الاجتماعى فيبتدئ عند مرور سيارة فارهة: وأقبلت سيارة مجنحة كأنها صدر القدر/تقل ناسا يضحكون فى صفاء/أسنانهم بيضاء فى لون الضياء/رؤوسهم مرنحة/وجوههم مجلوة مثل الزهر.إن هذه السرعة التى تجسدت فى حركة الآلة هى التى أوحت للشاعر بمغزى مرور الوقت فى قصيدة العام السادس عشر: أصدقائى نحن قد نغفو قليلا/بينما الساعة فى الميدان تمضى/ ثم نصحو فإذا الركب يمرر وإذا نحن تغيرنا كثيرا/وتركنا الأقبية. إن حركة الزمن هى الشرارة الأولى التى أذكت جمرة الوعى فى عقل الشاعر ووجدانه. إن الزمن الريفى هو زمن متروك منسجم مطمئن لا يوحى بالقلق، متسق مع حركة الإنسان والحيوان والنبات والطير: وجاء مساء/وكنت على الطريق الملتوى أمشى/وقريتنا بحضن المغرب الشفقى/رؤى أفق/مخادع ثرة التلوين والنقش/تنام على مشارفها ظلال نخيل/ومئذنة تلوى ظلها فى صفحة الترعة/رؤى مسحورة تمشى/وكنت أرى عناق الزهر للزهور وأسمع غمغمات الطير للطير/ وأصوات البهائم تختفى فى مدخل القرية/وفى أنفى روائح خصب/عبير عناق. إن إنسان القرية لا يفكر كثيرا فى مرورالوقت ، إنه يؤقت حياته بالشروق والغروب كما يؤقتها بمواقيت الصلاة وبالفصول الزراعية. الزمن الريفى يرتبط بالطبيعة والدين ولقمة العيش، وهى منظومات ثلاث تتعلق بإرادة الله، فالإنسان لايستطيع أن يتدخل فى مواعيد الغروب والشروق، كما يدفعه إيمانه العميق إلى التسليم المطلق بما يأتى به القدر، وهو فى رزقه الذى يعتمد على الزراعة لايقدر أن يحمل البذرة على أن تشق التربة وتتفتح، هو «زمن طقسى»، ولكن الزمن فى المدينة يحيل إلى العلاقة الاجتماعية، حيث الآلة تقودهم وتحدد ردود أفعالهم، إنه (زمن اجتماعى). وإذا كانت الآلة هى إحدى الكائنات الأولى فى مملكة حجازى الشعرية فإنه لايلبث، ومع تنامى وعيه الاجتماعى، أن يركز على الإنسان المفرد المجهول الذى يواجه مصيره تحت عجلات ترام أو سيارة. «الترام والسيارة »مرة أخرى، إنهما يثيران الفزع أو المفارقة الطبقية، ولكنهما أيضا قد يصبحان قاتلين «فى مقتل صبى»، (مدينة بلا قلب) يركز الشاعر على الفعل التراجيدى للموت، تجسيد التجربة فى كثافة ونفاذ وتأثير: الموت فى الميدان طن/العجلات صفرت توقفت/قالوا ابن من ؟/ولم يجب أحد / فليس يعرف اسمه هنا سواه/ياولداه/ قيلت وغاب القائل الحزين/والتقت العيون بالعيون/ولم يجب أحد/فالناس فى المدائن الكبرى عدد/جاء ولد مات ولد. هذه السديمية هى إحدى خصائص كائنات المدينة التى لا قلب لها. وهذه التجربة تمتد فى عالم حجازى الشعرى لتتشكل فى صور وقصائد أخرى : «قصيدة الموت فجأة» فى ديوان (لم يبق إلا الاعتراف): حملت رقم هاتفى يمر/واسمى/وعنوانى/حتى إذا سقطت فجأة تعرفتم علىّ وجاء إخوانى/تصوروا لو أنكم لم تحضروا ماذا يكون/أظل فى ثلاجة الموتى طوال ليلتين/يذهب إنسان إلى أمى وينعانى/أمى تلك المرأة الريفية الحزينة/ كيف تسير وحدها فى هذه المدينة تحمل عنوانى/كيف ستقضى ليلها بجانبى فى الردهة الشاملة السكينة/تقهرها وحدتها/يريحها انفرادها بحزنها/حيث تظل تستعيد وحدها أحزانها الدفينة/تنسج من دموعها السوداء أكفانى. ثم يتمنى فى عودة إلى الموروث الشعبى القديم فى مواجهة مجهول المدينة الذى يفيض بالوحشة والانقطاع والعدم، يعود إلى المعرفة البدائية، طريقة التعرف الريفية، كأن الخوف من المدينة كان كامنا فى قلب الأمهات والآباء والأبناء، لذا فهم يضعون الوشم على أذرعهم وصدورهم. يقول:

ياليت أمى وشمتنى فى اخضرار ساعدى كيلا أتوه/ كيلا أخون والدى/ كيلا بضيع وجهى الأول تحت وجهى الثانى. بل إن «مقتل صبى» ظل هاجس الشاعر فى قصيدته «لا» التى تذكرنا ببيت دعبل الخزاعى:

إنى لأفتح عينى حين أفتحها

على كثير ولكن لا أرى أحدا.

فى هذه القصيدة التى تضج بالوحشة والفراغ ، يرى حجازى أنه أتى فعلا من أفعال الجنون: رأيت نفسى أعبر الشارع عارى الجسد/أغض طرفى خجلا من عوراتى/ثم أمده لأستجدى التفاتا عابرا/نظرة إشفاق علىّ من أحد/فلم أجد. ثم يقدم فرضا كأنه نتيجة مرتبطة بالمقدمة ارتباطا منطقيا: إذن/لو أننى لا قدر الله أصبت بالجنون وسرت أبكى عاريا بلاحياء/فلن يرد واحد علىّ أطراف الرداء/ لو أننى لا قدر الله سجنت/ثم عدت جائعا يمنعنى من السؤال الكبرياء/فلن يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء/هذا الزحام لا أحد. إن الإدراك الموحش بالاغتراب فى المدينة يقود الشاعر إلى التعلق بالبطولة فى صورها السياسية والوطنية والقومية والإنسانية. وهو يرسم صورة للغدر والخديعة والقسوة فى مذبحة القلعة، تلك التى دبرها محمد على للمماليك لينفرد وحده بالسلطة. ويتبدى تعاطف الشاعرمع هذا المملوك الشارد الوحيد الذى نجا على حصانه بعد أن قفز من فوق أسوار القلعة مغامرا فى قفزة هائلة بالحياة طلبا للحياة: «ياحصانى طر بنا» : وإذا الفارس فى الجوّ عقاب/يتهاوى شاهرا فى الجو سيفه معطيا للشمس أنفه/تاركا للريح أطراف الثياب/ كإله وثنى يتمشى فى السحاب. يدرك الشاعر أن الشجاعة هى إحدى ضرورات الكائن للتشبث بالبقاء، أو هى سمة البطولة التى يتغير معناها فى عالم الشاعر من القوة القادرة على صنع الخوارق إلى الحنو والعطف على الفقراء. البطل هنا هو الذى يجسد آمال الأمة: لوكان فارساً مغامرا/يلوح فى الخطر يأتى إلينا، رافعا فى قمة الردى قوائم الحصان/يكر لا يفر يقطف الرؤوس كالزهر/ويختفى عند انقشاع الموت فى سحب الدخان/لما تغنيت به/لما تحرك اللسان/ وكيف لى؟ وقد مضى بلا أثر. ولكن البطل وهو عبدالناصر فى القصيدة يتمثل فى الإنسان: إنى أغنى للذى رأيته يوم الأمانى مثله يوم الخطر/رأيته الإنسان أصفى ما يكون/ ألصق ما يكون بالأرض وأبواب البيوت والشجر/أكثرنا حزنا/أشدنا تفاؤلا أبرنا بنا/أحن من صافى الندى على الثمر. يدرك الشاعر أن البطل يفقد معجزاته إذا أكل من طعام أعدائه: كنت شجاعا ذات يوم/لكننى أكلت من طعام أعدائى فصرت مقعدا/وكنت شاعرا حكيماً ذات يوم/حتى إذا استطعت أن أحمّل اللفظين معنى واحدا/فقدت حكمتى وضاع الشعر منى بددا / وكنت عاشقا وفيا ذات يوم لكننى أفقد روحى فى النهار وأستحيل فى أواخر الليل شبحا مرتعداً. الشجاعة متمثلة فى البطل والحكيم والشاعر ولاعب السيرك هى تتويج لكائنات مملكة حجازى الشعرية التى تتناسل وتتكاثر عبر دواوينه المختلفة، فيصبح البطل شهيدا فى شدوان، ويصبح لاعب سيرك يواجه احتمالات الفاجعة كل ليلة، والشاعر نفسه يرى أن الرد على المدينة التى أعجبت به ولكنها حولته إلى أمير متسول لا يكون إلا بالشجاعة، شجاعة تقترب من المقامرة بكل شئ بل قد تقود إلى نزعة عدمية رافضة، هذه النزعة الكامنة فى أعماق الشاعر منذ لاحقه الخوف من الموت فى المدينة حتى رأى نفسه أميرا متسولا يبحث فى المدينة عن صديق يستره ويرد على عورته الرداء. ظل هذا الخيط حيا متناميا فى تجربة الشاعر حتى منتصف الوقت من أشجار الأسمنت: خذينى يا قطاة ورفرفى فى الطلح والأثل/لديني من سرابك مرة ثانية أو بدديني/واقطعى حبلى. يواجه الشاعر عبر تجربته الطويلة مرارات الاختيار بين طرق كثيرة ، ولكنه يختار الشاعر الذى يتبدى مرة بطلا ومرة صعلوكا، إنه يظل قادرا دائما على التضحية بكل شئ، تلاحقه مدينة عرف فيها الجوع والغربة والوحشة والخوف، وهو فى كل مرة يتحول مع تحولات حياته ليصير أكثر صلابة وأشد ثباتا .

يحمل الشاعر فى ثنايا روحه الغامرة عذوبة المغنى الذى يفيض عاطفة وعدمية المقامر: إلى الجحيم/الليل والنهار والحدائق الخضراء والبيوت والأسواق والمرتبات والديون والجسور والفنادق/المخابئ المراحيض الجرائد الرسوم/إلى الجحيم اللغة المطاط والمضحك والمروض المفسر المصفق المشخص المحترف الهاوى المناور المداور العظيم/إلى الجحيم/إنى وضعتكم جميعا يا مواطنى سدوم/فى قاع

صندوق وألقيت بكم إلى الجحيم. تتزاحم حول الشاعر كائناته فى خيط مدهش من أهل القرية التى جاء منها : والده وأمه وحبيبته وضحايا من سكان المدينة التى رحل إليها غريبا بين الغرباء ، ثم أبطال من عصور مختلفة لهم بعض سمات القوة والحكمة والرحمة والمناورة والمقامرة فى لحظات الحسم. يدرك من يدخل مملكة حجازى الشعرية أنه يحاول بسط سلطانه على كل كائناتها؛ فهو يشكلهم فى أغلب الأحيان على هيئته، هيئة الشاعر المزهوّ بكلماته ، منذ كان فتى فى مطالع الشباب يتحدى حتى من علمه لعب السيف: أنا أصغر فرسان الكلمة/لكنى سوف أزاحم من علمنى لعب السيف / من علمنى تلوين الحرف/سأمر عليه ممتطيا صهوة فرسى لن أترجّل/ لن يأخذنى الخوف/فأنا الأصغر/لم أعرف بعد مصاحبة الأمراء/لم أتعلم خلق الندماء/لم أبع الكلمة بالذهب اللألاء / ماجردت السيف على أصحابى فرسان الكلمة. وهو يصوغ أبطاله وصعاليكه من وحى إيمانه برسالة الشاعر والتزامه القومى والوطنى والإنسانى، ولكنه بطل متمرد على فكرة الإطار الإيديولوجى الذى يهـيـمن على بعض الشعراء فيحيلهم إلى أبواق وطبول.

قراءة حجازى تؤكد حتى فى المرحلة التى علت فيها نبرة الخطاب الشعرى السياسى، مرحلة «لم يبق إلا الاعتراف »و «مرثية العمر الجميل»، أن الشاعر ظل واعيا بحدوده التى تقف به بمنأى عن التبعية السياسية. فهو حين يرثى أبطاله يدخلهم إلى غرف روحه الداخلية يحنو عليهم ويبكيهم ، ويودع فيهم أحلامه بل وعمره كله. إنه يتوحد بأبطاله وأصدقائه وأحبائه، وهو فى «مرثية العمر الجميل »يرسم نفسه عاشقا يتبع بطله على طريق الأمل فى غد يشرق فيه العدل والحرية والحب: إننى قد تبعتك من أول الحلم/من أول اليأس حتى نهايته ووفيت الذماما/ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل/لم أكن أشتهى أن أرى لون عينيك أو أن أميط اللثاما/ كنت أمشى وراء دمى فأرى مدنا تتلألأ مثل البراعم حيث يغيم المدى ويضيع الصهيل. وحين يرثى صديقه«وحيد النقاش» يبحر معه فى رحلة الحياة والموت: كم تمنيت لو أننى ياحبيبى/قد نهيتك عن هذه الكأس/أوصدت دونك هذا الجمال. يتبدى حجازى مسيطرا يختار حرية الشاعر التى تدفعه مرة إلى الانكسار الفردى والتمرد فى مواجهة العالم، وهو فى حالة سفر دائم، حالة مواجهة للنقيض المعادى والواقع المنفرط فى عبثيته وتحولاته : أعبر الشارع المزحوم لا توقفنى العلامة / أثير حينما ذهبت الحب والبغض وأكره السآمة. هل هو التمرد الوجودى الذى يعرفه الشاعر دائما فى مواجهة الجمود والإذعان والآلية؟ أدفع رأسى ثمنا لكلمة أقولها/لضحكة أطلقها أو ابتسامة/أسافر الليلة فجأة ولا أرجو السلامة.

تتداخل فى تجارب المرحلة الأولى، مرحلة ماقبل باريس، مقاطع من الحنين الرومانسى وهدير من الواقعية الطبيعية تعلو فوق الإيديولوجية وتقودها، وحس كلاسيكى يتبدى فى جماليات الإيقاع وحرص على القافية. ولاشك أن الشاعر كان يعرف دعاوى التقليديين التى تتهم الحداثيين بالعجز عن السيطرة على الأدوات وينظرون إلى شعر الحداثة باعتباره هروبا فنيا من القواعد الصارمة؛ فكان على أحمد حجازى أن يواثبهم على مستوى الرؤية والأداة ، بدءا من ديوان (كائنات مملكة الليل) ديسمبر١٩٧٨، حيث تتجلى حداثة الشاعر فى الخروج على الحنين الرومانسى والهدير الواقعى الذى تقنّع بخطاب سياسى والموازنات الكلاسيكية. تجلت فى هذه المرحلة حرية الشاعر فى مواجهة ماضيه ، حيث أصبح أشد انغماسا فى الراهن الذى يكتسى ملامح أوروبية. لم يتخل عن دعائم عالمه؛ ظلت الثورة العربية ترافقه فى باريس وظل على ولائه لأبطاله الذين ينتمون إلى النضال ضد القهر والفقر والعبودية: أنا والثورة العربية نبحث عن عمل فى شوارع باريس/نبحث عن غرفة نتسكع فى شمس أبريل/إن زمانا مضى وزمان يجئ. وظل على تهليله للانتصارات العربية، ثلاث أغنيات للحرب، وجسد الانتفاضة المصرية فى القيامة والطفل الضائع.

ورثى المناضل الغربى عمر بن جلون. ثمة ولاءات باقية فى المرحلة الباريسية إلا أن حساسية فنية جديدة قد اعترت تجربة الشاعر . فقد اقتربت اللغة من طبيعة الأشياء وكادت تتخلى عن دورها الرمزى لتصبح هى الشئ الذى تتحدث عنه. وظهر الفعل الشعرى متجسدا فى صور جديدة محايدة ونهائية: يقول حجازى فى قصيدة «ثلج»، ولعلها أول ماكتب بعد وصوله إلى باريس فى عام ١٩٧٤ : البياض مفاجأة حين عريت نافذتى/شدنى من منامى النديف الذى كان يهطل متئدا مانحاً كل شئ نصاعته ومداه الشفيف شدنى/كان

دوامة من رفيف/جذبتني لها / فرحلنا معا وانطلقنا نرفرف من غير ظل ونرقص بين الصعود وبين الهبوط/يراودنا العشب والشجرات العرايا ومتكآت النوافذ والشرفات وأيدى الصغار وأيدى التماثيل والكائنات المطلة حول السقوف.

يقترب اللفظ من حالة الأشياء ويغادر سكونية المعجم وتتحرر الجملة الشعرية من منطلقها وتوقفاتها الحتمية لترافق الحدث الذى أصبح خارجيا ، ولكنه يمت بوشائج عميقة إلى روح الشاعر ووجدانه وشواغله. ربما كانت الذاكرة هى مركز العمل الشعرى فى مرحلة اغتراب الشاعر الفرنسية، حيث تطفو صور الكائنات المثيرة للجدل والدهشة والمفارقة، «صورة شخصية للسيدة ص ك » ، ولقطة تذكارية للقاء عابر. ولأن القصيدة الحجازية صارت تطل بحميمية أكثر على أفقها الخاص مرتبطة مرة باللون ومرة بالمكان ، فقد تواصل الشاعر مع عوالم تضج بكائنات غامضة تطلع فى أفق سيف وانلى وعدلى رزق الله وبيكاسو. إن قصيدة «تقاطعات» تمثل الحالة التى وجد الشاعر نفسه فيها ،حيث اتسعت الرؤيا وضاقت العبارة : وتكون أمسية مطر كخيط الغزل يقطعنى وأقطعه/وشوارع تنصب فى جسدى وأعبرها ويكون ضوء يلعب البلل الصقيل به/يفرقه ويجمعه/ويكون نهر يقتفى أثرى وريح مثقل بالغيم والأصداء يدفعنى وأدفعه/ويكون أنى حين ألقاه أضيعه .

إن حداثة حجازى تتميز بين الحداثات العربية بغلبة الهاجس الرومانسى رغم تقاطعه القوى مع الهاجس الواقعى الرمزى، ونلحظ ما يشبه الدورة الشعرية فى بروز كائنات ظلت تواصل بقاءها فى تجاربه. إن المرأة التى كانت توشك أن تكون جزءا ضروريا من وجوده فى ديوان (مدينة بلا قلب) تغدو امرأة مستقلة، امرأة وحيدة يعتريه الإشفاق عليها. يرسم الشاعر فى قصيدته الأولى كائنات مسرح التجربة فى قصيدة «كان لى قلب» : على المرآة بعض غبار/وفوق المخدع البالى روائح ثوم ومصباح صغير النار/وكل ملامح الغرفة/ كما كانت مساء القبلة الأولى وحتى الثوب/حتى الثوب وكنت بحافة المخدع/تردين انبثاقة نهدك المترع وراء الثوب . هذا المدخل الواقعى إلى تجربة رومانسية يتطور ليصبح تجربة أخرى فى كائنات مملكة الليل، كأن بعض كائنات حجازى الشعرية تنمو بطريقتها الخاصة لتواجهنا مرة أخرى بعد دورة من الفهم والوعى والتطور. نلتقى فى قصيدة «كان لى قلب» بامرأة هى حبيبة الشاعر التى ترتبط بعالمه ويظل يناشدها أن ترحل معه إلى مصيره المجهول فى المدينة، كأن هذه المرأة نفسها هى التى رحلت وبعد دورة من الخيبة والعذاب والإحباط سكنت هذه القصيدة التى يعطى لها الشاعر عنوان «غرفة المرأة الوحيدة» ، امرأة وسط أشيائها التى تذكرها بالماضى، امرأة تطرد المدينة وتنشغل بوجودها المتمثل فى الرموز الحميمة لتجارب عبرت ولاتكاد تلتفت لوجود الشاعر وهى واقفة أمام المرآة . إن الأشياء فى هذه القصيدة تكتسب بعدا وجوديا عميقا لاتملك المرأة ولا الشاعر الفرار منه: كل شئ له موضع لايبارحه/وحضور/له من خطى الوقت خبز وماء/ومن ظلها المتأرجح إغفاءة ودمار/ كل شئ له شهوة وبكاء/له نكهة الجسد المتعود وحدته/المتأمل فى ذاته/ كل شئ مرايا لها وجهها ولها ما لأعضائها من حميمية وانكسار/والمرأة لاتتخذ الأشياء إلا فاتحة لينابيع هاربة من ذكريات قديمة/ربما استحضرت بالعقود المدلاة والشمعدانات/روحا بها تعود لبساتين هاربة/لينابيع تجرى على أوجه تترجرج تحت المياه النقية باسمة فى القرار.

تتفتح الذاكرة على مصراعيها فى كائنات مملكة الليل. ولكن القصيدة تظل مغلقة على أسرارها التى تتسرب منها لتظل شخصية الشاعر واضحة فى كل ما يقع على مسرح هذه القصيدة ؛ فهو يظل مشتبكا مع أبطاله ونسائه وإعجابه بعوالم الفنانين التشكيليين، ويظل حاضرا فى غرفة المرأة الوحيدة ويواصل رثاءه لزمنه ولرجال كانوا يمثلون عصورهم: ڤيكتور هيجو، كارل ماركس، وهو يواصل كذلك ترقبه نضال هذا الطائر الذى أمسكته الشباك: زمن كالأفول/فى انعقاد الظهيرة/والشمس فى السمت/ كنت أرى طائرا/ صالبا نفسه فى شباك التوهج/ كنت أراقبه/فمتى يستفيق ويستأنف الضرب فى قلب هذا البياض المخيف إلى أن يغيب. ويكتمل الخط من نقطة البدء حتى الوصول، تكتمل ثمار القصيدة ولكن الرحلة تنفض خواءها بعد أن قضى الشاعر نهاره يطارد القطا فى وقت الربيع. كان القطا يلازم الشاعر من بلد إلى بلد ولكنه لا يراه إلا فى الاصلاح. إن القطا هو رمز السعادة التى ظل يحلم بها، الهناء الذى لا يتيسر له أبدا: كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد/يحط فى حلمى و يشدو فإذا قمت شرد. قضى الشاعر نهاره يصوب قوسه نحو القطا، ولكن

القطا أفلت منه : صوبت نحوه نهارى كله/ولم أصد/عدوت بين الماء والغيمة/بين الحلم واليقظة مسلوب الرشد/ومنذ خرجت من بلادى لم أعد.

يعود الوطن بكثافة وجوده إلى القصيدة، رغم أن الشاعر يعلن أنه لم يعد. إذن ، فالوطن يحتل مساحة القلب: هل كانت رحلة صيد؟ نحس من رمز القطا أن الشاعر يحيا فى برية تجمع بين الحرية والخواء والمتاهة، وتقوده «البرية» إلى الأطلال والتراسل مع أبى الطيب المتنبى «ياصاحبىّ أ خمر فى كؤوسكما». رحلة باريس هى اكتمال لدورة الحياة ذاتها، فالحياة بمجملها سفر فى عنصرين لايكفان عن التحول، الزمان والمكان ، بينما الإنسان يأتى الآن إلى أطلال ذكرياته: كان الحنين مدى عذبا وكان لنا من وجهها كوكب فى الليل سيار/هذا دخان القرى مازال يتبعنا وملء أحلامنا زرع وأجنحة وصبية فى الحقول إلى الموتى وصبار. هذا المقطع أول مايطالعنا فى ديوان (أشجار الأسمنت) وهو آخر ماصدر للشاعر ١٩٨٩ ، وكأن الشاعر حين فكر فى الوطن تمثلت له القرية التى تبعته من مدينة بلاقلب إلى عالم ملئ بأشجار الأسمنت يعود بها الشاعر إلى الوطن باحثا عن أصحابه فلم يجد أحدا . هل ماتوا أم تغيروا فلم يعودوا يحملون له ما يحمل الصاحب للصاحب من وفاء ومودة، ثم سأل الشاعر عن أهله وعن داره وعن الشجر القديم الذى كان يكتنف الطريق إلى التلال فدهش الناس لأسئلته. والدهشة توحى بأن كل شئ قد تغير إلى الحد الذى انقطع فيه الحاضر عن كل ماكان فى الماضى، ثم بحث الشاعر عن نهر المدينة فلم يجد سوى رماد نازل من جمرة الشمس، ثم رأى أهل المدينة يتحدثون لغة غريبة عن اللغة التى اعتاد أن يسمعها على ألسنتهم. ولم يعد أمام الشاعر سوى الانهيار مثل عمود ملح فى الرمال. عاد فلم يجد الوطن. وإذا كان الشاعر قد فقد التواصل مع الوطن الماثل أمامه ، فقد حاول العثور على الوطن البديل، الوطن القابع فى الذاكرة، وطن الرفاق الذين رحلوا : حسن فؤاد وصلاح جاهين، راح يتشمم رسوم الأيام القديمة: قهوة عبدالله، متحف الفن الحديث، إيزافيتش، دار الأوبرا، ويحاول أن يستحث ماتبقى على أن يتبادل معه التذكر. نجد أن أشجار الأسمنت التى تنمو كنبات الفطر تقتل كل محاولة للإمساك بالأطياف القديمة: فلا موضع للعشب ولامعنى لهذا المطر الدافق فوق الحجر المصمت لاينبت إلا صدأ أو طحلباً ، دون جذور. شجر الأسمنت رمز هذا التّشَوُه الذى أصاب بنية الحياة وهيكلها وجمد روحها فنشأ جيل جديد من الكائنات الناقصة: يقبل الليل ويمضى/دون أن نشبع من نوم، وهذا شجر الأسمنت يلتف علينا . والمواليد الذين اعتاد آباؤهم الصمت «الخنوع والذلة» يجيئون قصارا ناقصى الخلقة لايخرج من أفواههم صوت ولا تنمو خصاهم: والنفايات التى تلفظها الشهوة فى كل صباح سأما لاشبعا توضع أكداسا على الأبواب والآلات تلقى غيرها زبدا وخمرا فى النهيرات التى تفضى إلى الباعة/والأرض تدور. لكأن شجر الأسمنت ليس إلا حضارة بأكملها تشوهت وانجرفت تسير نحو غابة مجهولة فى آلية مقيتة.ولأن الخضوع الذى يرمز إليه الصمت قد أصبح عادة فقد ساءت أحوال الخليقة.

هل نواجه مع حجازى فى (أشجار الأسمنت) هزيمة الجواد الجامح بعد خيبة الرحلة ونشوة القيم وغياب الوطن القديم، كأننا نعود معه إلى أفق البداية، بداية الرحلة من القرية إلى مدينة بلاقلب. كان ديوان (مدينة بلاقلب) عناقا حميما بين اندفاع العاصفة الرومانسية إلى أتون الحلم القومى واشتعال الوهج الفروسى لإعادة بناء العالم، أما ديوان (أشجار الأسمنت) فهو تعبير عن الانكسار الذى لحق بالشاعر والحلم والوطن. تتدافع كائنات حجازى الشعرية كما تتدافع شخصيات مأساوية فوق مسرح تقليدى، تبدأ فياضة بالقوة والأحلام مقتحمة مغامرة، ولكنها وسط صراعها النبيل مع أقدارها تسقط فى أقبية الخوف والقلق والتآكل والغربة والموت. وكلما ازداد الصراع حدة وسالت دماء الكائنات الشعرية اغتنت القصيدة واكتنزت وفاضت برحيقها المسكر والموقظ فى الوقت نفسه. ويتبدى أحمد عبد المعطى حجازى وسط الحرائق والتصدعات والتحولات شاعرا مبدعا قادرا على السيطرة الحازمة على مقادير كائناته وقصائده، حديد البصر نافذ البصيرة، يمعن التأمل والتقصى فى الجذور والفروع حتى تستوى بين يديه القصائد كما تستوى بين أصابع المثال الماهر ملامح التماثيل الناطقة بالحكمة والقوة والجمال والبقاء.

إن الحياة المفعمة بالقيم العليا والمثل الرفيعة التى يمنحها الشاعر لنا عبر قصائده تظل رافدا ثرأ من روافد تقدم الشعر، ومصدرا من مصادر اعتزازنا بإبداعنا ومبدعينا المعاصرين الذين يقف أحمدعبدالمعطى حجازى فى طليعة الطليعة منهم.

شعرية اللون

قراءة فى كائنات مملكة الليل

عبد العزيز المقالح*

أنا والثورة العربية
نبحث عن عمل فى شوارع باريس
نبحث عن غرفة
نتسكع فى شمس أبريل
إن زمانا مضى
وزمانا يجئ
قلت للثورة العربية
لابد أن ترجعى أنت
أما أنا
فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفئ !

كائنات شعرية جديدة:

تختزل هذه القصيدة القصيرة، وعنوانها «بطاقة» ، قضية الديوان، وتختزل كذلك صورة التطور الأخير فى شعر حجازى بعد رحلة ثلاثين عاما أمضاها فى مدينة الشعر باحثا فى شوارعها وحدائقها وبين أكواخها وقصورها عن كائنات شعرية جديدة يواجه بها كائنات ممالك الليل، حيث يعانى الإنسان و يتعذب، وحيث يقاتل وينتصر ويهزم، هناك حيث يغنّى ويبكى، ويغتال وينهض. وفى هذه السطور القليلة جدا تبلغ اللغة ذروة شفافيتها ويبلغ التكثيف ذروة توهجه وتركيزه، ويبلغ المعمار الفنى ذروة التركيب والتشكيل الشعرى.

وهذه القصيدة تختزل ـ قبل كل شئ وبعد كل شئ ـ تاريخ الشاعر، تاريخه فى موكب الثورة العربية، وما آل إليه أمرها، فقد ارتبط اسمه وشعره بهذه الثورة ارتباطه بالحياة وبالناس، كما ارتبط اسمه وشعره بالجديد والتجديد، لقد

* شاعر وناقد يمنى.

امتزجت الثورتان؛ الثورة العربية بالثورة الشعرية، وعبرت كل منهما عن نزوع الإنسان إلى الحرية وشوقه إلى الانعتاق الكامل من الظلم السياسي ومن القهر الاجتماعي؛ وفي عقد الستينيات، وبانتصاراتها العظيمة وبانكساراتها الحزينة تألق وجه الشعر مع تألق وجه الثورة العربية، وأصبح الرفيقان توأمًا يجدان طريق القافلة المحاصرة نحو الانعتاق والنهوض.

وحين جاء عقد السبعينيات مثقلا بغبار الردة ترك الشاعر بلاده إلى المنفى حاملا الشعر والثورة وبدأ يبحث عن عمل له، فكان الشعر وكانت القصائد التي تألف منها ديوانه الأخير وهو ديوان ولدت معظم قصائده في المنفى، وشهد جو باريس الممطر المثلج ميلاد عدد غير قليل من هذه القصائد يستطيع القارئ، دون إشارة، أن يدرك أنها لم تكتب في القاهرة ولا في أية مدينة عربية أخرى.

أصدر الشاعر عبدالمعطي حجازي قبل ظهور ديوانه الأخير ثلاثة دواوين هي (مدينة بلا قلب)، و(لم يبق إلا الاعتراف)، و(مرثية العمر الجميل)، ويرى الشاعر في حديث له عن تجربته الشعرية أنه كان يتوقف بعد صدور كل ديوان ليدرس ويتأمل نموذجه الشعري ومدى اقتراب أو ابتعاد هذا النموذج عن رؤيته الشعرية. وقد ساعدته وقفته الأولى بعد صدور ديوانه الأول على تجاوز النموذج الرومانسي ومحاولة الفكاك من قبضة القاموس الشعري الرومانسي، وساعدته الوقفة الثانية على تأكيد الصلات بين النفس والواقع. يقول بعد ذلك :

> وصحيح أن الغربة عندي لم تكن موقفا ثابتا أو اختيارا نهائيا، ولذلك ظل العالم الخارجي حاضرا يتراوح خلالها.. ومن هنا كان الصراع الذي يتجنبه شعراء آخرون يرون أنه لاحقيقة إلا ما يرونه داخل نفوسهم وأن الواقع وهم باطل.. واقع الصراع بيني وبين العالم، لأنني بقدر ما أرى الحق في نفسي أراه فيما حولي.. وبقدر ما تكتسب الأشياء وجودها من موقعها في وجداني بقدر ما تتمتع بوجود مستقل أجد نفسي دائما مسوقا إلى الاقتراب منه واستكناه سره.. وهكذا خلال هذا التردد بين وجداني وبين العالم تتردد في شعري نغمتان رئيسيتان.. العزلة والاندماج، النجاح والخيبة، الهزيمة والانتصار، العقيدة والنظام، ويقوم الصراع بينهما. ومن الصدق أن أقول إن هذا الصراع في ديوانيّ السابقين كثيرا ما كان يقوم بين قطبين منفصلين. وهذه هي المشكلة التي أحاول حلها بإعادة تأمل التجربة وتحليلها لأحصل على إدراك منسجم للعالم، يحول هذا الصراع الغنائي (إذا أمكن القول) إلى صراع مركب يتم داخل الرؤية الواحدة بين عناصر مشتبكة، فتبدو التجربة بقوامها الحقيقي ويتحقق الانسجام الذي أعتقد أنه السمة الرئيسية في شعري الأخير. إن قضيتي الآن هي أن أجعل من الغريب والثوري شخصا واحدا.. في الفكر وفي الشعر، وكأنني في ذلك أسير في الطريق التي تسير فيها الحياة نفسها.

إذن، هذه الوحدة بين الغريب والثوري لم تتحقق الآن وقد أفادت هذه المراجعة الذاتية وهذا التأمل الناقد من قبل الشاعر نفسه، أفادت في تغيير مساره الشعري وفي تطوير أساليبه اللغوية والفنية، وأفادت كذلك في تحديد مواقفه وجعلها أكثر التزاما. وبذلك فقد اختلفت دواوينه الأربعة فيما بينها اختلافا غير يسير، وأثبت أنه مع قلة قليلة من شعراء القصيدة الجديدة الذين اتسعت ثقافتهم الشعرية وسجلت أعمالهم المتابعة تصاعدا مستمرا، وكان ديوانه الثالث (مرثية العمر الجميل) بداية القفزة النوعية في مساره الشعري، ثم جاء ديوانه الرابع (كائنات مملكة الليل) لتسجل قصائده الأخيرة تطورا غير مسبوق مع احتفاظ واضح بشروط القصيدة الجديدة، كما أرادها منذ ربع قرن على الأقل، بعيدا عن التجديد المفتعل أو التشكيل النثري الذي يفقد القصيدة عذوبتها ويعوق انسيابها نحو الوجدان.

وقد شهد هذا المنحى الخاص، بوضوحه وأصالته، اهتمام النقاد؛ ولعل جمال الدين بن الشيخ، وهو ناقد عربي من الجزائر يعيش في فرنسا ولا يكتب سوى القليل بلغته الأم، لعله أكثر أولئك النقاد إدراكا لهذه الخصوصية الفنية

في شعر حجازي، فهو يقترب منها في شبه حياد ويرصد كل الإحساسات والارتعاشات التي تجسدها بعفوية وفي نفور من التعقيد والغموض:

كتابة حجازي تقصد الهدف رأسا. ليس الكلام هو الذي يعجن، وإنما الكائنات والأشياء في كلامه. هو، إذن، متأخر بالنسبة للكتابات المكسورة التي تجعل الشعر ينبثق من شقوق غير محسوس بها لفعل متكل به، الجملة عنده كاملة، مبنية منطقيا ومن ثم يضمن للنص الحركة التي كانت ميزة الشعر الكلاسيكي. لاشيء يفاجيء ويظل المعنى ملتحما بالكلمة ومنقادا في شفافيته دون أن يهبط إلى الغموض. هناك، من جهة أخرى، لغة قوية واثقة من نفسها، محتضنة بشكل طبيعي الكلمة الغريبة إلى جانب التعبير الشعبي، ولكن دون تنازل للتمرين الثقافي أو للشعبية السمحة. بالإجمال، هذا هو الشعر الذي يبرز آلته، بما في ذلك التلاعب بالتناغمات المستحضرة لمساندة اندفاع الفكر، والمسجلة في القوالب الاصطلاحية للعروض التقليدي، وفي التقسيمات المجزأة التي تنوعها، أو في المحاكاة المدهشة للإيقاعات القرآنية.

إنه الشعر الذي يبرز آلته ووسائله، فهذه الوسائل كلها مكتملة في هذا الاتصال الكوني الذي يبقى فيه الشاعر سواء وصف منظرا أو فكرة أو حنينا. يكتب مثلما يأخذ الحياة مجموعة وكلية في آن واحد . إن كانت جميلة مطردة فاندفاعاته متضاعفة، وإدراكه للأشياء يعيد إليها تعقيدها الكثيف. لايفرض رؤية (شعرية) بل يكشف شعرية الوجود، يعني مسراه المتعدد وروابطه الدقيقة، ويقلب صوره رأسا على عقب ومجازاته الأكثر وقاحة. هذا ما يعني بالنسبة له قول الواقع والسماح لتياراته مجملة، واكتشاف علاماتها السرية بمجرد ملامستها أسطح الآلام. من هنا بنية القصيدة في سطحها وحدة موضوعية وحركة كبيرة. وفي العمق، تعاقب تفجيرات، وتدرّج جمل مدوّم، كاشف مواقع غير متوقعة.

وهكذا ينفتح باب المفاجآت. هنا، ينبثق الرمز يجمع حوله الصور، يعطيها بعدها. هناك ينسخ المجاز تماثلاته التي تنحدر من كل جهة لتعطي اللحظة المعيشة كثافتها. ثم لا يستعين غالبا بأية صورة بيانية؛ لأن القولبة تكتفي بنفسها.حينئذ يلتحم البيت بالإحساس وكأنه يكون ضفة لوجود يتدفق نثرا مستجملا بين الكائنات.

وحين يصل ابن الشيخ، في رصده الإشاري السريع إلى الديوان الأخير للشاعر، يلاحظ كيف استطاع الشاعر أن يبقى وينفي في مرحلته الجديدة والمتقدمة أشياء كانت بالنسبة إليه كاللوازم أو «اللحن المميز»، وكيف احتفظ بهذا «اللحن المميز» دون أن يعوقه في تطوير لغته معجما وتركيبا، و دون أن يخل بشرط الغنائية العذبة، يقول ابن الشيخ:

تسجل القصائد الأخيرة بالإضافة إلى هذا تطورا محسوسا، الغناء يظل أخويا، والوسائل متشابهة. ولكن موجة تجوب بعض النصوص، معبرة عن نوع من القلق. لايعني أن العالم يظهر له أكثر صعوبة من السابق أو أن أمله أضعف من ذي قبل؛ يبقى صاحب ثقة واضحة، ولكن عنيدة. غير أن حجازي الذي بلغ النضج والحذق يبدو أنه يتهيأ لمجابهة (كائنات مملكة الليل)، عنوان ديوانه الأخير الصادر في سنة ١٩٧٨م. ربما قد آن الأوان ليتغلغل في هذه المناطق المظلمة حيث تتجابه المتناقضات في كلماته علاقات جد سرية، وصوره تهتز بهذه الداخلية التي يملكها النظر القلق المشرف دائما مع ذلك الأمل الكبير.

تعالوا نكون كما تشتهي هذه الأرض

أو نشعل النار فيها.

(ترجمة ميسون نعري: الآداب عدد ١٩٨١/٢/١م).

فى السطرين الأخيرين، وهما من قصيدة «آيات من سورة اللون»، عالم واسع من الدلالات النفسية والاجتماعية، من الدلالات الشعرية وغير الشعرية. إن مهمة الشعراء والفنانين وكل المبدعين فى الحياة هى أن يتمكنوا من إعطاء هذه الأرض التى يعيشون عليها الألوان الإنسانية القادرة على أن تجعل من الأرض مكانا جديرا بالبقاء وبالسكن، و إلا فما النفع من وجودهم ووجودنا، وما عسى أن يكسبه الإنسان من مطلق الحياة ومن مطلق الوجود ما لم يكن وجه الأرض نضرا جديدا، وقلبها نابضًا بالحيوية، مفعمًا بدفء الحب والخصوبة.

جدلية الثورة والشجن:

فى هذا الديوان يتجاوز حجازى نفسه تجاوزاً بيّنا، لكن تجاوزه غير منقطع لا عن التراث ولا عن البدايات الأولى. وقد جمع ديوانه الثالث، وهو بداية المرحلة الجديدة المتقدمة، بين عنصرين رئيسيين فى جوهر تجربته هما عنصرا الثورة والشجن. والثورة قضية، والشجن هو التعبير التراجيدى عن الإحباطات والعوائق التى تقف فى طريق الثورة وتصنع الانكسارات المتعاقبة على امتداد سنوات الزمن الجديد. وديوان (كائنات مملكة الليل) يجمع العنصرين معا: الثورة والشجن. وهو ابتداء من البكائية الأولى على الثورة العربية التى تتسكع مع الشاعر فى شوارع باريس بحثا عن عمل وعن طريق إلى العودة إلى الديار، وانتهاء بقصيدة «المراثى»، لايخرج عن هذا المناخ الثنائى ؛ وتقف قصيدة «عرس المهدى» فى طليعة البكائيات التى يحفل بها الديوان وهى واحدة من أبرز قصائد الشجن الحزين الواقفة فى الجانب المأمون فى زمن النفى والارتداد، زمن الشهادة أو السقوط والتحدى. والقصيدة تروى، من خلال تعبير درامى فائق الأداء، مأساة اغتيال المناضل المغربى عمر بن جلون، وفيها يجمع الشاعر بين ابن جلون والمناضل المهدى بن بركة فى عالم الموتى، بوصفهما رمزين من رموز النضال العربى الحديث فى المغرب، وتختلط ذكريات المناضلين الراحلين بذكريات الشاعر المهاجر عن وطنه وتتداخل الوقائع، ويتداخل بحران من بحور الشعر فى صياغة القصيدة. وسوف أكتفى هنا بالتقاط بعض فقراتها ذات البحر الواحد كى لا يختلط الأمر على القارئ فيتهم القصيدة بالنثرية وهى أبعد ما تكون عن ذلك، والفقرات المختارة تحمل صوت الشاعر، ثم نختتم بحوار قصير مع المناضل الراحل تنتهى به القصيدة :

يستطيع ابن جلون أن ينهض الآن
فالشهداء يموتون كي يفرغوا للسهر
عم مساء عمر
...
يستطيع ابن جلون أن يفلت الآن
من أعين المخبرين
وأن ينتقل فى الأرض
دون جواز سفر
...
وابن جلون من جسد الأرض
من كيمياء الربيع
تحدّر نهرا
فماذا على النهر لو صار غيما
وماذا لو الغيم صار مطرًا
آه.. زغردن للعشب يا أمهات الضحايا
وخضِّبن شيب جدائلكن بماء الزهر
السلام عليك عمر !
وعليك السلام
تتألم !
لا ! لم يعد وقته !
تتنعم !
لا ! لم يحن وقته !
أنا بين المساء وبين السحر
أتردد مازلت بين المساءين
حتى يعود دمى للشروق ،
وتزهر وردته فى الحجر !

(الديوان: ص٨١)

ومن قصائد هذا المنحنى المليئة بالشجن، قصيدة بعنوان « آيات من سورة اللون» كتبها الشاعر متأثرا بأعمال الفنان الرسام السكندرى المعروف سيف وانلى. والقصيدة لوحة بديعة شارك الشعر والتصوير فى إبداع ألوانها وظلالها، وتأثير باريس وبيئتها الفنية شديدا الوضوح فيها، وهو تأثير لا يقتلع جذور الشاعر ولايبعده ـ كما أسلفت الإشارة ـ عن الأصول الأولى لأسلوبه الذى يتنامى ويتصاعد وهو محتفظ بأهم العناصر المشكلة لخصوصية القصيدة العربية. وقد يكون من الضرورى أن نعرض هنا ـ قبل أن نعرض القصيدة أو جزءا منها ـ لتفسيره هذا التغيير الذى طرأ على شعره بعد الإقامة فى باريس دون أن يخل بجوهر فلسفته فى كتابة القصيدة يقول:

أعتقد أن قصائدى التى كتبتها هنا ـ يعنى فى باريس ـ قد تنبئ عن تطور جديد فى شعرى ولكن أرجو من القارئ ألا يتوقع أى انقلاب، ولاسيما من شاعر أضحى مقيدا بتقاليد لايستطيع منها فكاكا إلا بمقدار، وهذا المقدار هو ما أنجزته فعلا، وهو ما يجعلنى أقول إن أشعارى الأخيرة تمثل تطورا معينا. فعلى صعيد الشكل تنحو قصائدى الجديدة إلى شئ من النقاء، وبهذا النقاء أقصد مسألتين: الأولى هى التكثيف فى استخدام اللغة والأدوات والصور، والثانية هى اليقظة العقلية أمام العلاقات المعقدة والمتداخلة من أجل تحقيق أقصى ما يمكن من اتحاد بين هذه العلاقات وبين القصيدة كبناء لغوى من جهة، وكفكرة من جهة ثانية. أما فى مجال الموضوع فأشعر أننى مشدود إلى الإفصاح أكثر عن أعماقى المستقرة، بل وحتى عن الجانب الخاص الذى يفردنى عن الآخرين.

(من مقابلة مع جريدة «السفير» البيروتية)

وعندما نقرأ قصيدة «آيات من سورة اللون» التى أرى ضرورة إيرادها كاملة، سندرك ماذا يعنى بالنقاء الذى أضافته باريس إلى جديده الشعرى، وندرك كذلك كيف حافظ، رغم حداثته الواضحة ، على تقاليد القصيدة العربية كما اختار لنفسه كتابتها؛ فالقافية لاتزال تأخذ مكانها المناسب كما كانت فى قصائده الأولى تماما، وهذه هى القصيدة :

يرقد العالم فى بلّورة يغسلها ماء المطر
ها هى اللحظة تأتى.
أهو اللون أم الإيقاع ، ما تصطاده ،
أو ربما تسلمه نفسك حتى يغمر الموج التجاعيد
ويلهو بخصيلات الشعر
...
يهبط اللون
من الياقوت
للفضه ،
للعشب
ويعلو
سلَّمَ الصوت
فقاقيع من الأضواء
لا تلبث حتى تنفجر
...
أهو اللون ، أم الإيقاع ما يحملك الآن
على هذا البكاء الفذ
أم بعد الصور !!
...
يرقد العالم فى الزاوية الأخرى من المرسم
وعلا نادرا ،
ينعم بالألفة والدفء ،
ويجتر الفكر
تدخل العاشقة الفندق فى حزم،
وتعطى نهدها للرجل المملوء صمتا ،
قبل أن يدهمه وقت السفر

ينقر الديك نجيمات السحر

يرقد البحارة الأغراب فى الملهى،

ويبكون فرادى

ويعودون زمر

...

أهو اللون الذى كنت تراه ؟

أهو ذات الصوت ؟

لكنك لا تملك أن توقف ركض الغيم

فى وجه القمر

فانتظر أن يرجع الصيف ،

وحاول مرة أخرى مع الضوء

الذى لا ينتظر !

أية رحلة طويلة، شائقة وشاقة، تلك التى قام بها شاعر الجديد فى عالم كل ما فيه قديم أو يحاول أن يبقى كذلك، وأية إشارات نقية وجريئة تلك التى وضعها الشعر على طريق تغيير الإنسان العربى فى زمن تعالت فيه أصوات الرضا والقناعة والزهد عن الإبداع، ومن ذا الذى يستطيع أن يقيس بأى معيار المسافة التى قطعها الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى متدرجا من القصيدة الرومانسية الحلم إلى القصيدة الواقع الحلم. وكيف تطورت قدراته الفنية بالتوازى مع قدراته الموضوعية بعيدا عن موجة اللعبة اللغوية الشكلية وبعيدا فى الوقت ذاته عن المألوف والتكرار. الرحلة طويلة وشاقة، لكنها شائقة أيضاً فقد استطاع الشاعر خلالها أن يحقق لنفسه مركزا متميزا بين الشعراء كافة؛ لغة حديثة موحية، تركيب شعرى يحتفظ للقصيدة بقدر من البساطة والتوصيل، إيقاع هادئ غير خطابى يستغل كل إمكانات موسيقى العمود الشعرى، إنكار من خلال التطبيق وحده لكل الهاربين من الشعراء على أجنحة الغموض إلى عوالم الإبهام والانغلاق، ذلك فى سطور قليلة هو شعر أحمد عبدالمعطى حجازى، وتلك هى عناوين الرحلة.

شعرية اللون:

ويحمل ديوانه الأخير (كائنات مملكة الليل) ما يمكن أن يسمى بالمرحلة الباريسية. والحديث عن «رحلة باريسية» فى شعر حجازى لن يكون مجازفة نقدية وإنما هو حقيقة موضوعية؛ فقد ذهب الشاعر إلى باريس، وعاش فيها سنوات تكفى لأن تترك آثارها على جسد القصيدة، دون أن تؤثر فى رؤيتها العربية أو تفقدها ملامح الخصوصية. وعندما ذهب الشاعر إلى باريس، هل كان يتوقع أنه سيبدأ معها مشواراً جديدا فى تجربته الشعرية، وأن هذه التجربة ستترك آثارها على شعره فى وقت قصير بالرغم من إصراره العنيف على المحافظة على خصوصيته، ونفوره من المغامرة غير المسئولة؟ لقد أجاب عن مثل هذا التساؤل فى حديث سبقت الإشارة إليه وفيه إعلان للقارئ بألا يتوقع أى انقلاب فى أسلوبه الشعرى؛ لأنه شاعر أضحى مقيداً بتقاليد لا يستطيع منها فكاكاً إلا بمقدار. وهذا المقدار الذى أشار إليه الشاعر يتجلى بدرجة أكثر وضوحا فيما يمكن تسميته بالإيقاع اللونى لقصيدة حجازى الباريسية. ومن يقرأ قصائد حجازى، حتى الأولى منها، يتبين له أن الإيقاع اللونى قد رافق تجربته الشعرية منذ البداية، إلا أنه لم ينضج ويتبلور ويبلغ ذروته إلا فى الفترة الأخيرة ومع المرحلة الباريسية بخاصة. فقد كان للبنية الجغرافية الجديدة ـ وباريس هى مدينة الضوء واللون ـ أثر عميق فى نضج هذا الملمح الفنى ومحورته فى مجموعة من القصائد التى تتحدث عن الألوان وتتلمس الأسرار وراء إيقاعات الظل والنور. وقد أهدى الشاعر بعض قصائد هذه المرحلة لعدد من أصدقائه الفنانين مصحوبة بإشارة إلى أعمالهم كما حدث مع سيف وانلى، وعدلى رزق الله، وبيكاسو. وعناوين بعض هذه القصائد يأخذ معنى التصوير أو الرسم مثل: «صورة شخصية للسيدة ص»، «ولقطة تذكارية للقاء عابر»، «وطيور المخيم» «وتقاطعات». وقد عرضنا فى القسم الثانى من هذه القراءة الجزء الأول من قصيدة «آيات من سورة اللون»، وقد أهداها لفنان مصر الراحل سيف وانلى، وفيما يلى نعرض الجزء الثانى من القصيدة وقد كتبها الشاعر عن أعمال الفنان عدلى رزق الله. ولابد ـ فى رأيى ـ من إيراد النص كاملا لكى لا تفقد الآيات اللونية انسجامها وبنيتها المتكاملة:

قطرتان من الصحو ،
فى قطرتين من الظل ،
فى قطرة من ندى
قل هو اللون !
فى البدء كان وسوف يكون غدا !
فاجرح السطح
إنّ غدا مقعمْ
ولسوف يسيل الدم !
سنغنى لكم أيها السادة الغرباء
غناءً رتيباً،
على وتر مفرد يتردد بين مدريد ،
كالقمر العربى.
هو الأبيض الأسود ، اللؤلؤ المعتمْ .
سنغنى أغانينا الخضر ،
لكننا سنفاجئكم بقنابل موقوتة ،
كان أسلافنا خبأوها مع الخبز والخمر
فى خشب الموميات
لكى تنفجر فى غرف الدفن
حين تحين مواعيد عودتهم للحياة وردة أم فمْ
هذه الورقات التى تمسح الآن صدرى
وقبرة تتنفس تحت الأصابع
أم برعم
نهدها ؟
قطرتان من الصحو
فى قطرتين من الظل ،
إنّ لونا هنا ينقص اللون
كى يتنفس
لون كحب اللقاح الذى لا يرى ،
كالأوز الذى غاب فى زبد الأفق .
قل إنه الطين .
فلينظر الطين مم خلقناه
قل هو ماء ، ولكن دم
نخلة أنت
أم سلَمْ
وأنا خنجر طالع
أم هلال تحدر بين الترائب
حتى اختفى فى الذوائب
ثم بدا
جسدا
وارتدى جسدا !
قل هو اللون
فى البدء كان
وسوف يكون غدا !
فاجرح السطح ،
إنّ غدا مفعمْ
ولسوف يسيل الدمْ .

(الديوان: ص ٥٢)

قد يظن القارئ أن غلبة الصور اللونية فى هذه القصيدة ناتج عن كونها حديثا غير مباشر عن رسام، اللون بمشتقاته المختلفة مادته وأدواته إلى التعبير الفنى. ومن هنا، تمازجت الألوان وتلاقت واتخذت فى القصيدة أبعادها وظلالها، كما يتمازج الماء بالدم والخنجر بالهلال والوردة بالفم. لكن هذا الظن سرعان ما يتلاشى إذا عرفنا أن معظم قصائد الديوان التى لا علاقة لها بالفن أو الفنانين تحمل الصور اللونية نفسها. وقبل أن نعرض نماذج أخرى تؤكد ما نذهب إليه علينا أن نشير إلى قضيتين أساسيتين، أولاهما ترتبط بالعلاقة بين الشعر والرسم، والأخرى عن دور باريس فى تطوير وعى الشاعر حجازى نحو استخدام الصور اللونية فى قصائده الأخيرة. ومن التعابير الشائعة عبارة تتحدث عن الرسم بالكلمات وهى عبارة توجز المفهوم المعاصر للشعر،

وهذا لا يعنى أن العلاقة بين الرسم والشعر لم تكن قائمة فى الماضى فكلاهما، الشعر والرسم أو القصيدة واللوحة، يقف منذ وجد عند نقط التقاء كثيرة. فالشاعر يرسم لوحاته أو قصائده بلغة مقروءة ومسموعة والرسام يكتب لوحاته أو قصائده بلغة منظورة. وأهمية أى شاعر قديما كان أم حديثا بمقدار ما يضيفه فى نتاجه الشعرى من الصور الجديدة المبتكرة غير المسبوقة وغير المكرورة والتى تضاف إلى عالم الإبداع الشعرى كما تضاف اللوحات الفنية إلى عالم الإبداع التصويرى.

ولى صديق شاعر مولع بتتبع الصور الجديدة المبتكرة فى دواوين الشعر التى يقرأها، وهو يضع فى نهاية كل ديوان جدولا بالصور غير المسبوقة، ومن خلال هذا الجدول يحكم على الشاعر بالإضافة أو الخواء. وهى طريقة سليمة فى الحكم على الشعر. والشاعر الذى يضيف إلى عالمنا لوحات أكثر تثرى وجداننا وحياتنا هو الذى يستحق البقاء ويستحق أن يقال له: أنت شاعر. أما عن دور باريس فى تطوير وعى الشاعر حجازى نحو استخدام الصور اللونية وإعادة تركيب ألوانه بما يتفق والوعى الجديد، فقد ذهب حجازى إلى باريس من مدينة عربية - مهما كان اهتمامها بالفن التشكيلى - وهى القاهرة، فإنها تظل شرقية. وما كادت قدما الشاعر تستقران على أول شارع من باريس حتى بهرته العناية الفائقة بالجمال والعناية الفائقة بالألوان، فالفن التشكيلى فى الشارع وفى المقهى، فى الفندق وفى المنازل المتواضعة. وقد جسد هذا الإحساس فى قصيدة «ثلج» وهى لوحة فنية مؤلفة من كلمات:

البياض مفاجأة
حين عريت نافذتى ،
شدنى من منامى
النديف
الذى كان يهطل متئداً
مانحا كل شئ نصاعته
ومداه الشفيف
شدنى.

كان دوامة من رفيف
جذبتنى لها
فرحلنا معا وانطلقنا ،
نرفرف من غير ظل
ونرقص بين الصعود وبين الهبوط ،
يراودنا العشب ،
والشجرات العرايا ،
ومتكآت النوافذ والشرفات
وأيدى الصغار وأيدى التماثيل
والكائنات المطلة حول السقوف
بياضا تقلَّب فى ذاته
كرف من البجعات
على نبع ماء
يَسحْن شهبة أعناقهن الطوال
على ريش أجسادهن الوريف!
ثم أشرقت الشمس من فوقها
فسقطنا معا
وانحللنا معا
فى رتابة هذا السواد الأليف .

إن هذا التلوين أو الرسم بالكلمات، بمثل هذا المستوى من الاقتدار، يجعل الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى فى مقدمة الشعراء المعاصرين الأشد تميزا والأكثر ارتحالا وتعمقا فى أجواء، دون قبول بالمغامرات التى قد تهدم الجذور وتنحدر بالتعبير. وقد أرفدت مرحلته الباريسية خيالنا ووجداننا بكم هائل من الصور، ما كان له أن يهتدى إليها لو لم يرحل إلى باريس ويضيف إلى ثقافته اللغوية ثقافة لونية، من خلال مشاهدته اليومية للوحات والمنحوتات، ومن خلال اختزانه هذه المشاهد وتحويلها إلى جمل شعرية عميقة الإيحاء قادرة على التعبير باللون عن المرئى وغير المرئى. وهو فى قصيدة «محطات الزمن الآخر» يتألق وهو يبدأ فى رسم صورة

للمعاني والأشياء المجردة، كما هو الأمر مع الزمن الذى يتحول من حركة نسبية مجردة إلى شئ منظور ومرئى:

زمن واقف
يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى،
وينأى عن المعدن المتدفق ،
فى الطرقات المضيئة .
كيف يحسب وقت الرحيل
بعيدا عن الشمس ، واللحظات الدفيئة
زمن كالشتاء
وكان دجاج الطفولة ينقرنى فى الصباح الندى ،
على باحة فرشت بالبقايا
التى ذبلت من ثمار الفصول
زمن كالأفول
فى انعقاد الظهيرة ، والشمس فى السمت ،
كنت أرى طائرا ،
صالبا نفسه فى شباك التوهج ،
كنت أراقبه ، فمتى يستفيق ،
ويستأنف الضرب فى قلب هذا البياض المخيف
إلى أن يغيب ،
ويكتمل الخط من نقطة البدء حتى الوصول
زمن كالخطيئة
وأنا لم أزل بعد طفلا
وها أنا كهل تنعتنى الخمر،
تنكأ فى لحم روحى المذلات ،
والسقطات الخبيثة .

(الديوان : ص ١٠٧)

ويجب الانتباه، بعد هذه الإشارات العابرة، إلى موضوع الإيقاع اللونى فى ديوان (كائنات مملكة الليل) للشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى، يجب الانتباه إلى التوافق التام بين هذا والإيقاع الصوتى. فالشاعر الذى يستخدم لغة صافية لم يدخلها التعقيد ويسعى مع عدد من الشعراء الجدد إلى إبداع زمن شعرى معاصر فى شكله ومحتواه، هذا الشاعر يبقى خليليا وهو فى باريس، وخليليته الباريسية تجعله أكثر من زملائه الرواد، بما فيهم السياب، حرصا على ألا يقطع الصلة بالغنائية العذبة، سواء الموروثة منها أو تلك المبتدعة من إيقاع الحياة الجديدة.

لقد استطاع الشعر، فى الآونة الأخيرة، أن يستوحى كثيرا من الفنون، والفنون التشكيلية على وجه الخصوص. كما استطاعت هذه الفنون، والفنون التشكيلية خصوصا، أن تستوحى الشعر وأن تقيم بين اللون والكلمة علاقة وثيقة يتداخل فيها اللامرئى بالمرئى، والرموز بالإشارات، والتجريد بالزخرفة. وكان ذلك التلاحم والالتصاق بين الفنون إعلاناً عن العصر، وشهادة بأن الإنسان يتحرك نحو المستقبل دون أن يفقد الوعى بعنصرى الزمن والتاريخ.



الشاعر والمدينة
قــــراءة فـــى نـــص شعـــرى

أحمد زياد محبك*

مقدمة :

برزت مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر، وقد عالجها كثير من الشعراء، منهم على سبيل المثال: السياب والبياتى وحاوى وعبد الصبور وحجازى وأدونيس ودنقل وغيرهم.

وبروز هذه المشكلة هو نتاج اصطدام الشاعر بالمدينة، وهو ذو مستويات ومظاهر متعددة، أبرزها فى الظاهر اصطدام الشاعر القادم من الريف، حيث البراءة والنقاء، بالمدينة، حيث العلاقات المادية، ولكن وراء هذا الظاهر ما هو أكثر من محض شاعر قادم من الريف، إذ ثمة صراع بين الذات فى بحثها عن البراءة والجمال والنقاء والتواصل الإنسانى، وبين الواقع وما فيه من تفكك وتناقض وقبح وفقدان لقاء الإنسان بالإنسان.

* أستاذ الأدب العربى الحديث، كلية الآداب، جامعة حلب.

إن مشكلة المدينة تجاوز الصراع بين الريف والمدينة إلى الصراع بين الروح والمادة، بين الفرد والآخر، بين القيم وضياع القيم، ولم تعد المشكلة قاصرة على شاعر قادم من الريف.

وبذلك، فهى مشكلة نابعة من الواقع، وليست مستوردة أو مجلوبة، وإن كانت الثقافة قد أغنتها، وزادتها قوة ووضوحاً، كما أكسبتها حدة وعمقاً، ولكن لا يمكن القول إن الإحساس بمشكلة المدينة هو محض تأثر بالشعر الغربى.

وفى الحق، لا يمكن إغفال الإحساس بهذه المشكلة منذ القديم، والتعبير عنها فى الشعر العربى، فهى مشكلة إنسانية، ظهرت على مر العصور، ومن ذلك مثلاً أبيات ميسون الكلبية الشهيرة(١)، ومثلها أيضا تفضيل المتنبى(٢) حسن البداوة على حسن المدينة، وغير ذلك فى العصور التالية، وهو غير قليل، وإن كان ينصرف على الأغلب إلى

محض مقارنات بين ريف ومدينة، أو بين بداوة وحضر، على نحو ما يظهر في شعر أبي نواس وعلي بن الجهم والمعري[٣]، على الرغم من الاختلاف في موقف كل منهم، ولكنه في الأحوال كلها لا يتجاوز إلى مثل ما تجاوز إليه الشعر العربي المعاصر.

فلقد اتخذت مشكلة المدينة بعد ذلك في الشعر العربي المعاصر أبعاداً أخرى مختلفة؛ منها بعدان مختلفان، الأول بعد المدينة العربية الحاملة لقيم الثورة والتحرر، والثاني بعد المدينة الغربية الحاملة لمعاني الظلم والاستعباد والطغيان المادي[٤].

وهكذا، كانت مشكلة المدينة في الشعر العربي المعاصر تعبيراً عن روح العصر، ووعياً بمشكلاته كافة، كما كانت شكلا من أشكال التعبير عن رفض دمار الفرد، والتوق إلى تأكيد الحرية.

بل إن هذه المشكلة نفسها قد حظيت بقدر غير قليل من البحوث والدراسات[٥].

(١)

ويعد أحمد عبد المعطي حجازي[٦] من أبرز الشعراء الذين عالجوا مشكلة المدينة، وأكثرهم تعبيراً عنها، حتى ليمكن أن يسمى: «شاعر المدينة»، كما تعد قصيدته «أنا والمدينة» من أكثر القصائد شهرة وخصوصية في هذا المجال.

وحجازي شاعر من جمهورية مصر العربية، قدم من الريف إلى المدينة، فصدم بما فيها من معطيات لم يألفها من قبل في الريف، وقد كتب هذه القصيدة عام ١٩٥٧، وظهرت في مجموعته الشعرية التي عنوانها (مدينة بلا قلب)، وقد نشرت هذه المجموعة أول مرة عام ١٩٥٩.

وفي هذه القصيدة يقول الشاعر:[٧]

هذا أنا
وهذه مدينتي
عند انتصاف الليل
رحابة الميدان، والجدران تل،
تبين ثم تختفي وراء تل
وريقة في الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب
ظل يذوب
يمتد ظل
وعين مصباح فضولي ممل
دست على شعاعه لما مررت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته، ثم سكت
- من أنت، يا ... من أنت؟
الحارس الغبي لا يعي حكايتي
لقد طردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا، أنا،
وهذه مدينتي.

(٢)

والعنوان يوحي منذ البدء بوجودين اثنين، لا وجود واحد، الأول هو وجود الذات «أنا»، والثاني هو وجود ذات أخرى هي «المدينة»، وهي هنا ذات مستقلة، وليست محض موضوع.

ويوحي حرف العطف بوجود فاصل بينهما، فكل منهما ذات مستقلة عن الأخرى، وليس بينهما توحد أو اندغام، فحرف العطف، هنا إنما، يعطف ذاتاً على ذات، ولا يوحد، ووجوده يؤكد استقلال كل ذات عن الأخرى.

ولكن هذا الاستقلال لا يلغي وجود علاقة من نوع ما، وإلا فما معنى تجاورهما وعطف إحداهما على الأخرى؟ ولكن، ما نوع هذه العلاقة وما طبيعتها؟ وكيف تبدأ؟ وإلام تنتهي؟!

والقصيدة تبدأ باسم الإشارة «هذا» وتعطف عليه بعد ذلك اسم الإشارة «هذه»، واستخدام الإشارة لكل من «أنا» و «مدينتي» يعني انفصال كل من الذاتين، وبعد إحداهما عن

الأخـرى، لأن الإشـارة تكون من ذات مـسـتـقلة إلى ذات مستقلة.

والإشارة إلى الذات بالقول: « هذا أنا»، يدل على وعى الذات لوجودها، وتحسسها بذاتها مستقلة ومنفصلة عن الذات الأخرى، وهذا يدل على توتر الذات وقلقها.

ومثل ذلك أيضـا الإشـارة إلى المدينة بالقـول: «وهذه مـدينتى»، فـهـذه الإشارة تدل على وعى المدينة وإدراكـهـا بوصفها ذاتاً أخرى مستقلة.

ومن هنا، ينشـأ بين هذه الإشـارة وتلك، بين أنا والمدينة، فثمة مسافة إذن فاصلة بين الذات والذات الأخرى، وهى مسافة من الفراغ يملؤها التوتر والقلق وإحساس كل ذات بانفصالها.

والذات كى تحقق انسجامها وتوازنها، تحتاج إلى التوحد بالآخر والتواصل معه، لا الانفصال عنه.

ويزداد هذا الانفـصـال توتراً عندمـا يلاحظ أن الذات الأخرى «المدينة» قد نسبت إلى الذات الأولى وأضيفت إليها: «مدينتى»، فهذه المدينة، هى مدينة الذات، وليست أية مدينة أخرى، وكـان من المرجـو أن يكون ثمـة تواصل ولقـاء بين الذات ومدينتها، ولكن النقيض هو المسيطر.

فلو قـيل: «هذا أنا، وهذه المدينة»، لكانت المشكلة تتعلق بأية مدينة، أو بمدينة غريبة، ولكن إضافة المدينة إلى الذات: «مدينتى» يزيد من ألم الانفصال والتباعد، بين الذات ومدينتها.

ويؤكـد ذلك كله مـجىء الإشـارتين منفـصلتين، إذ تستقل كل إشارة بسطر، ولا تتجاوران على سطر واحد:

هذا أنا

وهذه مدينتى

وفى هذا ما يدل أيضاً على أهمية التشكيل فى توزيع التفعيلات على الأسطر ووضع النقاط والفواصل وعلامات الترقيم الأخرى، فى الشعر الحديث.

ووجود طرفين متنافرين متصارعين، منذ البدء، يمنح القصيدة حركية درامية، تنفى عنها الغنائية، وتثير الإحساس بالتوقع لما سيأتى.

(٣)

بعد أن حددت القصيدة الطرفين الفاعلين فيها، وهما المدينة والشاعر، تحدد بعدين أساسيين، وهما الزمان والمكان:

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان، والجدران تل،

تبين ثم تختفى وراء تل

والقـصـيـدة تختـار أبرز مكان فى المدينة، وهو الميـدان، وهذا المكان الذى كان مكتظاً بالناس والحركة وعلاقات البيع والشـراء، قـد أصبح خـلاء، عند انتـصـاف الليل، وهو الوقت الذى ينفض فيـه السـامر، وتنتـهى السـهرات، ويأوى كل إلى بيته، وعندئذ تبدو المدينة عارية على حقيقتها، فتغيب الحركة والعلاقات التى كانت سائدة، ليظهر الخواء.

وإذن، لم تكن تلك العـلاقـات إلا عـابرة، ولم يكن ذلك الضجيج إلا صخبًا من غير ما فائدة، سرعان ما يحل الفراغ، ليثور الإحساس بالوحدة والوحشة.

ويصبح الميدان على رحابته ضيقـاً، تحجزه جدران العمارات، وتضيق منه، وهى جدران شاهقة كالتلول، تحجب الأفق، وتمنع الرؤية، وتثـير الشـعـور بالاحـتـبـاس والضـيق والاختناق. وهى جدران كثيرة، متتابعة بعضها فى إثر بعض، فى تكرار ممل رتيب، تبعث على الإحساس بالسأم، والوحدة والضياع.

وهى بعد ذلك كله كتل حجرية، لاشعور فيها ولا روح، هى محض سدود وحواجز.

وتشبيه الجدران بالتل يرجع فى اللا شعور إلى الريف الجميل، ولكن أين تلول الريف الخصبة الممرعة من جدران المدينة الحجرية القاسية؟ ولكن اللا شعور المملوء بصورة التلول فى الريف، جعل التشبيه يأتى ههنا على هذه الصورة.

(٤)

وكان من المرجو أن يظهر على رصيف المدينة عاشقان أو صديقان أو طفل، لتكتسب المدينة قيمة الخير والخصب والفرح والإنسان، ولكن شيئاً من ذلك لا يظهر. وإنما تظهر القمامة، لتدل على قبح المدينة ودمامتها:

وريقة فى الريح دارت ثم ضاعت ثم حطت فى الدروب

هى وريقة تافهة لا قيمة لها، صغيرة، تذروها الرياح، وتحركها فى فضاء المدينة، وتعبث بها، ثم تطوح بها فى الدروب.

ثمة حركة سريعة، لاهثة، متتابعة، تشكلها الأفعال الثلاثة الماضية، ولكنها حركة ضعف وضياع وتشرد، وليست حركة ولادة وخلق وحياة.

وثمة وجود، هو وجود وريقة تافهة لا قيمة لها، وليس وجود أناس يحيون ويعملون ويبدعون.

إن صورة الوريقة تذروها الرياح تثير الشعور بالخوف من ضعف الورقة وضياعها وقوة الرياح وسيطرتها، كما أن صورة الوريقة فى تلك المدينة الخاوية تثير الإحساس بالخواء والوحدة والضياع.

وهى صورة مأساوية مرعبة، لا تمنح الشعور بالاطمئنان بل تثير الشعور بالفزع.

ومن الممكن أن تعد الوريقة استعارة تصريحية يراد بها ذات الشاعر على سبيل الرمز، كما يمكن أن تعد معادلاً موضوعياً لغياب الإنسان وحضور الأشياء، وسيطرة القمامة والتفاهة والضياع والتشرد والعبث.

(٥)

وهكذا، فإن المدينة التى تنتمى إليها الذات، وإليها تنتسب، (مدينتى)، هى نفسها المدينة التى تسلب الذات روحها، وتحيطها بالخواء والفراغ والوحشة، ثم تلغى كيانها، وتحولها إلى محض ظل، تعبث به كما تشاء، فإذا المصابيح تمده حينا، وحيناً تحسره:

ظل يذوب

يمتد ظل

وهو ظل وحيد يلقى على الرصيف، ليثير الشعور بالوحشة والرهبة فى المدينة الخاوية. والذى يمده ويحسره فى تلك المدينة هو مصابيح الشوارع، وأضواؤها صناعية، أفرزتها الحضارة.

وإذن، ليس الظل فى المدينة هو الظل الطبيعى الذى تمده أو تحسره أشعة الشمس أو ضوء القمر. وهو هنا فى الطبيعة متصل بصاحبه، وجزء منه، يدل عليه، على حين أنه هناك فى المدينة محض ظل، تعبث به المصابيح كما تشاء، ولا يرى صاحبه وكأنه قد ألغى.

والظل فى الحقيقة مقدس، لأنه جزء من الذات، ودليل على وجودها، ويجب ألا ينفصل عنها، وأى فصل، إنما يعنى التشويه للذات، كما أن أى عبث بالظل هو نفسه عبث بالذات.

ويلاحظ تشابه عبث الريح بالوريقة مع عبث المصابيح بالظل، مما يؤكد إلغاء الذات فى المدينة، والتعامل معها كشئ، مثل الوريقة التافهة يمكن التطويح بها، هنا وهناك.

(٦)

وكما تحولت الذات فى المدينة إلى محض ظل، مسفوح على الرصيف، كالشئ، تلهو به المصابيح كما تشاء، كذلك تحول النور فيها نفسه إلى محض شئ ملقى على الرصيف، يدوسه الشاعر حين يمرّ:

وعين مصباح فضولى ممل

دست على شعاعه لما مررت

إن النور الذى هو رمز الخلق والمعرفة والهداية يناله مثل ذلك التحول، لأنه ههنا فى المدينة نور مصنوع، وليس نور الشمس أو القمر أو النجوم، إنه ضوء مصباح الشارع.

وهذا المصباح نفسه بدلاً من أن يكون هادياً ومنيراً للطريق، يصبح عيناً تتجسس، وتثير الشعور بالمقت والسأم، بل الشعور بالنفور.

إن مصباح الشارع لا يرشد الشاعر، ولا يهديه، ولا يضيء له، وإنما يتجسس عليه، ويحاصره، ويزيد من شعوره بالوحدة والعزلة والضياع، ولذلك يدوس الشاعر على الشعاع؛ لأنه شعاع مهين، لايضيء، وإنما يكشف، ينير، إنما يعرى.

وهكذا، لا تمنح المدينة الشعور بالانتماء، إنما تسلب الإنسان روحه، وتحوله إلى شئ، وتحاصره بالأشياء، من ميدان وجدران ووريقات ومصابيح لتعدم فيه ذاته، فهى تزيف كل شئ فيها، حتى الإنسان، تشيئه، تحوله إلى شئ.

(٧)

ويلاحظ أن ذات الشاعر التى يعيها ويحس بها «هذا أنا» لم تظهر إلا متأخرة، فقد طغت عليها أشياء المدينة، من ميدان وجدران ووريقات ومصابيح، حاصرتها، فإذا الحضور الأقوى هو لأشياء المدينة وخوائها الموحش المقفر المرعب، وإذا صوت الشاعر يتأخر.

وعندما يحاول هذا الصوت الظهور، ليعبرّ عما يجيش فى داخله، يقطع عليه الحارس صوته، ويستوقفه:

وجاش وجدانى بمقطع حزين

بدأته ثم سكت

من أنت يا... من أنت؟

الحارس الغبى، لا يعى حكايتى

إن شعور ذات الشاعر الوحيد فى المدينة قد اضطرب فى داخله، ودفعه إلى أن يرسل صوته بالغناء، فهو يريد أن يغنى، محض غناء، لا يرفع صوتاً بصراخ، أو نداء، أو انتقاد، إنما يحاول محض محاولة للغناء ليعبر عن شئ ما من ذاته.

ولكن تلك البداية سرعان ما تقطع.

وما أصعب أن يهم المرء بفعل ما، وإذا بقوة أكبر منه وأعظم تقطع عليه الطريق، لتحدث فى داخله صدمة وانتكاساً يجعل الذات تغور فى الأعماق.

والفعل الذى تهم به الذات، ههنا، هو محض غناء، هو تعبير بالقول، بالكلمة، وليس بالفعل. فالكلمة إذن مصادرة، لأنها دليل انفعال، دليل غناء، دليل وعى.

والذى يقطع صوت الشاعر هو الحارس، الرجل الذى لا يمثل ذاته، إنما يمثل سواه من سلطة أو حاكم أو ملك، فهو أداة، وصوته ههنا يظهر قوياً، يطغى على صوت الشاعر، ويغيبه، وهو الصوت الوحيد الذى يملأ شعاب المدينة، ويزيد وحشتها وحشة، فما هو بالصوت الرفيق، ولا المؤنس، ولا المطمئن، إنما هو الصوت الذى يزيد من حصار الذات، ويزيد من إحساسها بالوحشة والغربة.

ويؤكد ذلك أن الحارس ينادى ذات الشاعر بمحض أداة النداء «يا»، ملغيا ذاته وهويته وانتماءه إلى المدينة، فهو لا يخاطبه باسمه، ولا بأية صفة من صفات المواطنة، كأن يقول له: «أيها المواطن». كما أن سؤاله: «من أنت»؟ يدل على إهانة وإدانة، بل على شك واتهام.

ولذلك، يصف الشاعر بعد ذلك الحارس بالغبى، وهى من غير شك صفة غير موضوعية، وإنما هى صفة انفعالية، تدل على غضب الذات، إذ يفاجئها الحارس سائلاً متهماً.

ومن هنا، تأتى تلك الصفة دالة على الموقف الذى تعانى منه الذات فى قلقها وضياعها ونقمتها. ويلى تلك الصفة التى جاءت بالمفرد «الغبى» صفة أخرى تأتى جملة، وهى: «لا يعى حكايتى»، وهى أكثر قوة وأوضح دلالة.

ثمة حكاية، إذن، تعيشها ذات الشاعر، وتعانى منها، والحارس لا يعى تلك الحكاية، وقد تم استخدام فعل«تعى» لأنه أكثر قوة من «تعلم» أو «تعرف» أو «تفهم» أو «تدرك»؛ لأن الوعى درجة أعلى من كل الأفعال. وهنا تأتى كلمة «تعى» لتدين الحارس بصورة لا شعورية، فالحارس باع روحه للسلطة، وهو ينطق بصوتها، ودوره أن يشك ويتهم، فأنّى له أن يعى؟

وحين تقرن شخصية الحارس بشخصية الشاعر تظهر المفارقة كبيرة، فكلاهما فى مدينة واحدة ولكن الأول تخلى عن ذاته، وباع روحه، وهو لا ينطق بصوته ، ويمارس الاتهام

والشك، كما يمارس النفي لذوات الآخرين، وهو بعد ذلك كله يعيش في مصالحة مع المدينة.

وبالمقابل، يبحث الشاعر عن ذاته في المدينة، ويسعى إلى تأكيد صوته، والمدينة تحاول تدمير ذاته ومحو صوته، وهو يرفض أن تطغى عليه الأشياء كما يرفض الانصياع للمدينة والمصالحة معها، وهويتحسس مظاهر القبح فيها والدمامة، يريد أن يكون فيها الإنسان هو الإنسان.

ومن هذه المفارقة بين الشخصيتين يزداد التوتر في القصيدة قوة.

وثمة بعد ذلك كله حكاية، يحملها الشاعر بين جوانحه، ولا أحد يعرفها أي أن هناك معاناة، ولعلها هي سر تلك النظرة السوداوية التي ترى المدينة موحشة قاحلة، والقصيدة لم تصرح بتلك الحكاية إنما أخرّتها إلى حين.

ولكن ما حكاية الشاعر؟ ها هو ذا يعترف في بوح فاجع، فيقول:

لقد طردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعاً بدون اسم

ويظهر التناقض الصارخ بين الفرد ومدينته، الفرد ينتمي إلى مدينته، ويرتبط بها، ويقول «مدينتي» وكأنه يقول «أمي»، ويتوقع أن تحتويه وتحتضنه، ومدينته تتنكر له، فتضن عليه بمأوى، بل تطرده من غرفته.

وهنا، يكمن السر في شعور الفرد بالوحدة في مدينته، كما يكمن السبب في رؤيته الجدران الخانقة والفراغ المخيف، والوريقة التي تعبث بها الرياح، فهو يعاني من حالة تشرد وطرد واستلاب، ويرى في الخارج كل ما يعكس صورة الداخل.

وهكذا، تأتي حكاية الذات المستلبة في النهاية لتسوغ كل ما تقدم. وتمنحه معناه، وتربط بعضه ببعض. وتفسره، وتكشف سر ذلك الموقف من المدينة، مثلما تأتي نقطة التنوير في القصة القصيرة لتمنحها في الختام مبرر كتابتها، وتكسبها معناها، وتضيء جوانبها كلها.

وغرفة الإنسان هي مستقره ومأمنه ومأواه، هي المكان الذي يودع فيه خصوصياته ويخبئ حاجاته، وهي الموضع الذي يرتبه ويعده وفق رغبته وهواه، ويجد فيه راحته وحريته، بل يجد فيه ذاته.

وإذن، فالغرفة هي ذات الإنسان وكيانه، والطرد من الغرفة، لا يعني الطرد من غرفة الطين والحجر، وإنما يعني الطرد من الذات، يعني استلاب الذات، ونهبها، وإخراج الفرد منها كارهاً. ويؤكد ذلك قوله:

وصرت ضائعاً بدون اسم

إن سقوط الاسم عن الإنسان يعني موته، ليس الموت الجسدي وحده، بل الموت الثقافي أيضاً، بل إن سقوط الاسم يعني الموت الثقافي أكثر مما يعني الموت الجسدي.

إن كثيراً من الفنانين ماتوا وهم أحياء، ونسي اسمهم، لأنهم توقفوا عن العطاء، وإن بعض الفنانين ظلوا أحياء، على الرغم من موتهم، لأن اسمهم ظل حياً، من خلال استمرار نتاجهم الفني في ممارسة فاعليته، وعندما يقهر الإنسان ويستلب، ولا سيما في السجن، يسقط عنه اسمه، ويتحول إلى محض رقم.

إن اسم الكائن الحي هو وجوده ومحو الاسم هو محو لوجوده.

وقد ذكر المولى عز وجل في التنزيل العزيز أنه عرّف آدم إلى الأشياء من خلال أسمائها، وذلك في قوله تعالى: «وعلم آدم الأسماء كلها»[٨]، أي أنه قد عرفه إلى المسميات، وبذلك يكون الاسم هو كالمسمى بعينه.

وهكذا، فإن الطرد من الغرفة، وضياع الاسم، يعنيان ضياع الوجود الثقافي للإنسان، الوجود الروحي الحر، وهو الوجود الحق، الذي هو أكثر قوة من الوجود الجسدي.

ومن هنا، كان السؤال الشهير الذي طرحه هاملت:

«أن تكون، أو لا تكون، هذا هو السؤال»[٩].

إن الخيار الذى يطرحه هاملت ليس بين الموت والحياة، أو الوجود والعدم. إنما هو فى الحقيقة خيار بين الوجود الثقافى الحر والوجود الجسدى المقيد.

وهكذا، فالمدينة تصادر الذات والاسم وتستلب الروح، فهى لا تغتال الجسد وإنما تغتال الروح.

(٨)

وتنتهى القصيدة بالسطرين التاليين:

هذا أنا

وهذه مدينتى

وهذا الاختتام يختلف كلياً عن الافتتاح، وليس تكراراً له البتة، وإن بدا كذلك فى ظاهر اللفظ.

إن البداية توحى بمحض التباعد بين ذاتين مستقلتين هما: «أنا» و «المدينة»، وشيئاً فشيئاً تكشف القصيدة عن استقلال المدينة بوصفها ذاتاً قوية تحاصرها الذات الإنسانية بالأشياء فتسلبها الروح وتحولها إلى شيء، على الرغم من أنها ذات منتمية إليها، كالقطة تفترس أبناءها.

إن الخاتمة توحى بالتناقض الصارخ، والنهاية الفاجعة، بما فيها من أسى ومرارة، بل بما فيها من سخرية، إذ لا يجد المرء سوى أن يسمى الأسماء، هذا أنا وهذه مدينتى، عندما يعجز عن ذكر الصفات.

ولكن أى أنا هذه؟ وقد حوصرت بالجدران والفراغ والوحشة والقمامة وانتهكت واتهمت وطردت من ذاتها وأسقط عنها الاسم؟

لم تعد سوى بقايا (أنا)

وأى مدينة تلك؟

إن الإشارة، ههنا، إلى «أنا» وإلى «المدينة»، لا تنبئ بغير التناقض، والفجيعة، والسخرية المرة. وهى من غير شك ليست البداية نفسها، وإنما هى نهاية مأساوية.

(٩)

وما يميز القصيدة هو اعتمادها أسلوب القص التصويرى فى بناء تتابعى يقوم على التصوير والتنامى والكشف مع تعدد فى الأصوات لتنتهى نهاية فاجعة، مع بساطة ووضوح، ولكن من غير تقريرية ولا مباشرة.

فالقصيدة أشبه بقصة قصيرة تتحدد فيها عناصر العمل، وقوامه شخصيتان، هما المدينة والذات الشاعرة، والزمان الذى هو منتصف الليل، والمكان الذى هو الميدان، وثمة عناصر أخرى تدخل المشهد شيئاً فشيئاً، ودخولها يقوم على التصوير، فيبرز ظل الشاعر والوريقة التائهة والمصباح الفضولى، ثم يظهر الحارس، وينكشف الموقف بعد ذلك كله، فإذا ثمة حكاية تتمثل فى طرد الشاعر من غرفته وتشرده وضياع اسمه.

وهذا التسلسل يعتمد على التقاط عناصر حسية وتصويرها بوصفها قطعًا فى المكان كالقطع (الإكسسوار) على خشبة المسرح، هى أشياء مادية لها كتلتها وحضورها الجسدى الظاهر، ولها ما وراءه أيضاً من دلالات شعورية وانفعالية وقيمية وفكرية.

ومن خلال هذه الكتل المادية يتم النفاذ إلى الرؤية الفكرية والمعاناة، بعيداً عن التقريرية والمباشرة، وهذا ما يميز القصيدة ويمنحها خصوصيتها.

وهذا المنهج فى التصوير لا التعبير هو الذى قاد إلى تلك العفوية والبساطة والسهولة، وهى أمور واضحة فى القصيدة، سواء فى الكلمة أو اللقطة أو المشهد.

ولكن هذا المنهج فى التصوير خطير، قد يسوق إلى التقاط جزئيات، وعناصر كثيرة، وهذا ما نجت منه القصيدة، فقد اعتمدت الإيجاز والتكثيف، واكتفت بالتقاط عناصر محددة، جعلت القصيدة بمنأى عن الإسهاب والإطالة.

وهى بعد ذلك عناصر متماسكة، يقود بعضها إلى بعض، فى نسق شعورى يقوم على التنامى. والقصيدة تسير سيراً أفقيا هادئاً، لا انكسار فيها ولا تعرج، ولا حلم فيها ولا

استرجاع، والصوت السائد فيها هو صوت الشاعر، ومن خلال ذاته تتم رؤية المدينة، وهي رؤية ذاتية انفعالية، وقد جاء التعبير عنها أقرب إلى المونولوج أو الاعتراف.

وحين جاء صوت الحارس الغبي ليقطع صوت الشاعر، أحدث صدمة منحت القصيدة عنصراً درامياً كسر الغنائية، ومنحها قدراً غير قليل من الدرامية.

ومما لا شك فيه أن صوت الشاعر في القصيدة ليس هو صوت الشاعر الفرد، بوصفه أحمد عبدالمعطي حجازي الإنسان الذي يعيش في تاريخ محدود، إنما هو صوت الشاعرالفنان، الذي يصور التجربة، بوصفها تجربة إنسان باحث عن النقاء والبراءة، وسط عالم تحده القيود، وتسوده العزلة، ويسيطر عليه الاستلاب.

ولذلك، من الضروري التمييز دائماً بين ذات الشاعر المبدعة، وذات الشاعر الإنسان؛ لأن ما يكتبه ليس تاريخ حياة، وإنما هو رؤية فنية، وتصوير لتجربة، تتجاوز في ألقها تجربة الشاعر الفرد، لتغدو تجربة كل إنسان.

ويؤكد ذلك ما يظهر في القصيدة بشكل عفوي من امتدادات ثقافية، يمكن تلمسها في العمق الحضاري، والإنتاج الثقافي العربي والعالمي.

إن قضية الحارس الغبي الذي لا يعي حكاية الفرد، وينكر عليه مواطنيته، ويتهمه، ويحقق معه، هي قضية قديمة، وردت في نشيد الإنشاد في التوراة.

ومن ذلك القول التالي:(١٠)

إني أقوم وأطوف في المدينة في الأسواق في الشوارع أطلب من تحبه نفسي، طلبته فما وجدته، وجدني الحرس الطائف في المدينة فقلت: أرأيتم من تحبه نفسي، فما جاوزتهم قليلاً حتى وجدت من تحبه نفسي.

ومنه أيضاً القول التالي(١١):

فتحت لحبيبي لكن حبيبي تحول وعبر، نفسي خرجت عندما أدبر، طلبته فما وجدته، دعوته فما أجابني، وجدني الحرس الطائف في المدينة ضربوني، جرحوني، حفظة الأسوار رفعوا إزاري عني.

ومما لاشك فيه اختلاف تجربة الشاعر في تصويرها ورؤيتها وموقفها عما تنطق به التوراة، ولكن هذا لا يلغي وجود الارتباط في العمق الثقافي وفي عمق اللا شعور الجمعي.

ومهما يكن، فإن صورة الحارس في القصيدة لا تختلف عما هو شائع في وجدان الناس عامة من صورة للحارس.

كذلك صورة الوريقة التي تلعب بها الريح، وقد دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب، فهي ترتبط جذرياً بما هو راسخ في اللا شعور الجمعي من صورة الإنسان تلعب به الأقدار كيف تشاء، حتى ليقال في المثل: «الإنسان مثل الريشة في مهب الريح».

ومثل هذا الارتباط الجذري بأشكال مختلفة من الثقافة، وبما هو راسخ في اللاشعور الجمعي، يمنح القصيدة عمقاً تاريخياً، ويكسبها القدرة الأكبر على التواصل.

(١٠)

والقصيدة تقوم على البساطة في اللغة، فتظهر فيها كلمات بسيطة جداً، مثل: «دست»، «حكايتي»، كما تظهر فيها تركيبات عفوية، لا تعقيد فيها، مثل: «هذا أنا»، و«هذه مدينتي».

وجمل القصيدة قصيرة جداً، وكثيرة، ومتلاحقة، في تتابع سريع، مما يدل على الحركة والتوتر والانفعال. ومن الممكن أن تلاحظ فيها كثرة الأفعال ماضية ومضارعة.

وهي على الأغلب أفعال حركة وانتقال وانفعال على نحو: تبين ـ تختفي ـ دارت ـ حطت ـ ضاعت ـ يذوب ـ يمتد ـ دست ـ مررت ـ جاش ـ بدأت ـ سكت ـ لا يعي ـ طردت ـ صرت.

والصـفـات في القـصـيـدة قليلة، مما أكسـبـهـا إيجازاً وتكثيفاً، وأبعد عنها الإسهاب، وما جاء من صفات قليلة كان أساسياً وذا قدرة كبرى على الإيحاء، ولم يكن أكثر من ثلاث صفـات، هي: مـصـبـاح فـضـولي - مقطع حزين - الحارس الغبي.

والقصيدة تحرص على الإيقاع والقافية، فهي مبنية على تفعيلة «مستفعلن»، وتم استخدامها بعفوية، فجاءت التفعيلات متساوقة الانفعال، ومنسجمة الصور، وكذلك كان توزيعها على الأسطر، فهو مرتبط بالحالة النفسية، ومتفق مع الصورة.

ومن ذلك مـثـلاً الانفـصـال بين الذات «أنا» والذات الأخرى «المدينة» وما بينهـمـا من صـراع، وتوتر، كل ذلك اقـتـضى أن تكون كل ذات مـسـتـقلة بسطر فـجـاء توزيع التفعيلات على هذا الشكل:

هذا أنا

وهذه مدينتي

ولا يمكن بحال من الأحوال وضع الذاتين على سطر واحد، وهما متباعدتان متنافرتان.

وخلاف ذلك الوريقة التي دارت بها الريح وعصفت، فقد تتابعت الأفعال التي تنال من تلك الوريقة، وتكاثرت في لهاث سريع، وكـانت كلهـا على سطر واحد ، لأنها أفعال سريعة متتابعة تنال ذاتاً واحدة، وقد جاءت على هذه الصورة:

وريقة في الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب

والقـصـيـدة تنقل بذكـاء صوت الحـارس وهو ينادي الشاعر ويستوقفه قاطعاً عليه بداية مقطع حزين كان قد همّ بالبدء به، ولكنه اضطر إلى السكوت.

ويأتي ذلك الصـوت على سطر واحـد، وعلى الصـورة التالية:

- من أنت يا... من أنت؟

وصيغة السؤال هنا «مَن» لا توحي بمحض السؤال، إنما توحي بالاستنكار والإدانة والاتهام، ويؤكد ذلك تكرار السؤال بـ : «من أنت ؟»، وصيغة السؤال بقسوتها وخشونتها وجفافها تثير الذعر، وتدل على امتهان الإنسان، فهي جافة لا تلحق بهـا أية صفـة ، كأن يكون السـؤال : « من أنت أيها المواطن؟» .

ويؤكد ذلك كله النداء بـ «يا» مقطوعة عن أي اسم أو صفـة بعدها ، وهي أكثر أشكال النداء فجاجة وقسوة وامتهانا. وقد جاء بعد أداة النداء «يا» نقطتان ، مما يدل على صمت الحارس هنيهة ، ثم معاودته السؤال، « من أنت » ، وكأن هذا الصـمت يدل على افتقار الحارس إلى كلمة أو اسم أو صفة ينادي بها ذلك المواطن .

ووجود نقطتين يؤكد أهمية الشكل و التشكيل وتوزيع التفعيلات في الشعر الحديث ، ويدل على أن نمط الكتابة ليس محض شكل خارجي .

ويتجلى حرص القـصـيـدة على الإيقـاع من خـلال حرصـهـا على القـافـيـة أيضـا ، والإيقـاع ههنا متلاحم مع القافية، ومثله مثلها ، فالإيقاع هادئ رتيب ، كإيقاع المدينة الخاوية ، وهو إيقاع متناوب متردد متكرر ، كإيقاع خطوات الفرد الذاهل الضائع، وكإيقاع أعمدة النور التي تتكرر في تناوب.

ويظهـر ذلك من خـلال التكرار والتناوب في هذا المقطع:

رحابة الميدان والجدران تل

تبين ثم تختفي وراء تل

ظل يذوب

يمتد ظل

على أن الإيقاع يتتابع مرة، ويعلو مرة، فهو يتتابع في السطر التالي:

وريقة في الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب

وهو يقوى فى نداء الحارس:

«من أنت يا... من أنت؟»

على أنه يعود مباشرة إلى الهدوء، ليغدو أقرب إلى الهمس فى الأسطر الأخيرة من القصيدة، وهو محض نجوى أو مونولوج، وهى الأسطر التالية:

الحارس الغبى لا يعى حكايتى

لقد طردت اليوم

من غرفتى

وصرت ضائعاً بدون اسم

هذا أنا

وهذه مدينتى

وتبدو الميم هنا أقرب إلى الغمغمة والهمهمة، كما تبدو التاء أقرب إلى البكاء المخنوق، بما فيها من رقة وهدوء.

ومما لا شك فيه أن القافية وتوزيع التفعيلات على الأسطر كانا معا متواشجين، كما كانا عفويين، هما نتاج التجربة والمعاناة.

(١١)

ولابد من القول، أخيراً، إن ذات الشاعر فى القصيدة ليست هى ذات الشاعر الشخص: أحمد عبدالمعطى حجازى إنما هى ذات الشاعر المبدعة، وهى ذات لا تصور شخص الشاعر، إنما تصور معاناة الإنسان وتجربته، وبحثه عن ذاته وهويته ليؤكد روحه وحريته.

كذلك، لابد من القول إن المدينة المصورة فى القصيدة ليست هى هذه المدينة عينها أو تلك، وليس المقصود بها المدينة بالمعنى الحرفى المباشر، إنما المقصود المدينة التى تطغى فيها المادة وتسيطر فيها العلاقات النفعية ويضيع الإنسان.

وإذن، لابد من الفصل بين ذات الشاعر الشخص وذات الشاعر المبدعة، ولابد من الفصل بين التجربة فى معناها اليومى العابر، والتجربة فى معناها الفنى الأكثر عمقاً.

ومن الممكن القول، بعد ذلك، إن مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر بصورة عامة هى تعبير عن موقف رومانتيكى، عماده إحساس الفرد بذاته، وتعلقه بالقيم والمثل وتطلعه إلى النقاء والبراءة، ورفضه الانخراط فى الواقع وجنوحه إلى الحزن والألم، والشعور بالخيبة.

ولكن ذلك كله لا يضير هذا الموقف؛ لأنه فى حقيقته ليس انهزاماً ولا هرباً، إنما هو يقظة ووعى، ورفض للتسليم بما هو واقع.

ويؤكد ذلك أن هذا الموقف ليس سطحياً، وليس مطلقاً، فثمة موقف آخر من المدينة لدى الشاعر نفسه، ولدى غيرهم من الشعراء، يختلف جذرياً عن هذا الموقف، ويتمثل فى التغنى ببعض المدن، بوصفها رمزاً للحضارة والثورة والحرية.

وما يميز هذا الموقف من المدينة، على الرغم من رومانتيكيته فى الرؤية، هو اتجاهه الحديث فى التصوير، وعدم اعتماده على الغنائية فى التعبير، وهذا ما اتضح فى سياق البحث.

(١٢)

وبعد، فثمة بضعة أسئلة يمكن أن تثار: هل القرية حقاً أكثر نقاء من المدينة؟ وهل العلاقات فيها أكثر إنسانية؟ وإذا كانت القرية كذلك، فثمة سؤال: ألم تتسلل العلاقات المادية إلى القرية؟ مع تسلل الأدوات الحضارية ومظاهرها المادية؟

كذلك يمكن السؤال: هل المدينة العربية حقاً صاخبة وقاسية ومن غير قلب؟ هل تمزقت فيها العلاقات الإنسانية وغابت الروح؟ ألا يعدو الأمر محض صدمة شاعر شاب قدم من الريف إلى المدينة؟

بل ثمة سؤال أخير: ألا يعدو الموقف من المدينة فى الشعر العربى المعاصر كونه محض تقليد للشاعر الغربى؟

إنها جميعاً أسئلة مشروعة ويمكن الإجابة عنها سؤالاً سؤالاً. إن مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر ليست تقليداً بحتاً للشاعر الغربى، وليست انطلاقاً مباشراً من التجربة اليومية، الأمر أكثر تعقيداً من ذلك كله، وأكثر من جمع الأمرين، وإذا كان من الصعب نفى أثر الثقافة فإنه من الصعب أيضا نفى أثر الواقع.

وساكن المدينة نفسه يحس بطغيان المادة فيها وغياب الروح، ويزداد إحساسه إذا انتقل من مدينته إلى مدينة أكبر، والمدينة العربية ليست أقل قسوة من المدينة الغربية، بل لعلها أكثر؛ لأن معظم المدن العربية تعانى من ضعف الخدمات، كما تعانى من الزحام وسوء التخطيط.

وفى الأحوال كلها، فإن مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر، ليست مشكلة سكانية ولا جغرافية ولا عمرانية ولا مشكلة حجر ومصابيح، إنما هى مشكلة شعرية، هى تعبير عن وعى الشاعر، وإحساسه بالضيق والاختناق، وبحثه عن النور والهواء، وشوقه إلى الحرية وتطلعه إلى الروح والقيم(١٢).

خاتمة:

ومهما يكن، فإن مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر مشكلة واضحة عالجها كثير من الشعراء، و أولوها قدراً غير قليل من الاهتمام.

وتظهر المشكلة فى شعر أحمد عبدالمعطى حجازى واضحة متميزة، وهى عنده نامية متطورة، عالجها فى مجموعاته الشعرية كلها.

وتظل قصيدة «أنا والمدينة» من أكثر القصائد فى هذا الإطار خصوصية وتميزاً، بما فيها من تكثيف وتصوير، وبما فيها من طرح إشكالى لمشكلة الشاعر والمدينة.

الهوامش:

١ ـ ميسون بنت بحدل من بنى كلب (ت ٨٠ هـ/ ٧٠٠م) تزوجها معاوية بن أبى سفيان، وأنزلها فى قصر منيف بدمشق مشرف على الغوطة، ولكنها تركته وآثرت عليه الخباء وحياة البادية، فطلقها معاوية، وهى حامل منه بولده يزيد.

ولها أبيات شهيرة منها :

لبيت تخفق الارواح فيه	أحب إلىّ من قصر منيف
ولبس عباءة وتقر عينى	أحب إلى من لبس الشفوف
وأكل كسيرة فى كسر بيتى	أحب إلىّ من اكل الرغيف
واصوات الرياح بكل فج	أحب إلى من نقر الدفوف
وكلب ينبح الطرّاق دونى	أحب إلى من قط أليف
وبكر يتبع الاظعان ثقب	أحب إلى من بغل زخوف
وخرق من بنى عمى نحيف	احب إلى من علج عنيف
خشونة عيشتى فى البدو اشهى	إلى نفسى من العيش الظريف
فما أبغى سوى وطنى بديلا	فحسبى ذاك من وطن شريف

ينظر: الزركلى، خير الدين، الأعلام، القاهرة، ١٩٥٤ مجلد ٨، ص٢٩٨. والبغدادى، عبدالقادر، خزانة الأدب، دار الثقافة، بيروت، لاتا، جـ ٣، ص ٥٩٢ ـ ٥٩٣.

٢ ـ يقول المتنبى:

ما أوجه الحضر المستحسنات به	كأوجه البدويات الرعابيب
حسن الحضارة مجلوب بتطرية	وفى البداوة حسن غير مجلوب
أين المعيز من الآرام ناظرة	وغير ناظرة فى الحسن والطيب؟
افدى ظباء ما عرفن بها	مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب
ولا برزن من الحمام مائلة	أوراكهن صقيلات العراقيب

ينظر: اليازجى ، ناصيف، العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب، دار بيروت دار صادر، بيروت ١٩٦٤ ، ص ٤٨٢ .

٣ ـ عالج كثير من الشعراء فى العصر العباسى مشكلة المدينة، ولكن الطريف فى الأمر أن بعضهم آثرها على البادية، منهم أبو نواس وعلى بن الجهم، وقد تفرد المعرى بحملة شعواء شنها على معظم المدن العربية آنئذ، ولكل منهم دافعه وفلسفته:

يقول أبو نواس:

دع الأطلال تسفيها الجنوب	وتبلى عهد جدتها الخطوب
ولا تأخذ عن الأعراب لهواً	ولا عيشاً فعيشتهم جديب
دع الألبان يشربها رجال	رقيق العيش بينهم غريب
فأطيب منه صافية شمول	يطوف بكأسها ساق أديب
فأين البدو من إيوان كسرى	وأين من الميادين الزروب؟

أبو نواس، ديوانه، تحقيق أحمد عبدالمجيد غزالى، مطبعة مصر، ١٩٥٣، ص ١١.

ويقول علي بن الجهم:

سقى الله باب الكرخ من متنزه ... إلى قصر وضاح فبركة زلزل
مساحب أذيال القيان ومسرح ... الحسان ومأوى كل خرق معذل
منازل لا يستشبع الغيث أهلها ... ولا أوجه اللذات عنها بمعزل
منازل لو أن أمرأ القيس حلها ... لأقصر عن ذكر الدخول فحومل

ابن الجهم، علي، ديوانه، تحقيق. خليل مردم بك، دمشق، ١٩٤٩، ص ٥٢.

ويقول المعري:

كل البلاد ذميم لا مقام به ... وإن حللت بلاد الويل والرهم
إن الحجاز عن الخيرات محتجز ... وما تهامة إلا معدن التهم
والشام شؤم وليس اليمن في يمن ... ويثرب الآن تشريب على الفهم

١ ـ ميسون بنت بحدل من بني كلب (ت ٨٠ هـ/ ٧٠٠م) تزوجها معاوية بن أبي سفيان، وأنزلها في قصر منيف بدمشق مشرف على الغوطة، ولكنها تركته وآثرت عليه الخباء وحياة البادية، فطلقها معاوية، وهي حامل منه بولده يزيد.

المعري، اللزوميات، بيروت ١ ١٩٦١، جـ٢، ص٤٤٨.

٤ ـ للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي نفسه موقف يتغنى فيه بدمشق رمز الحرية والثورة، كما يتغنى بأوراس، جبل المناضلين في الجزائر، وموقف آخر يدين فيه المدن الغربية رمز الاستعمار والطغيان.

ينظر: حجازي، أحمد عبدالمعطي، أوراس، دار اليقظة، دمشق، ١٩٥٩، وهي قصيدة مطولة.

حجازي، أحمد عبدالمعطي، لم يبق إلا الاعتراف، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥، ولاسيما القصائد: رثاء المالكي، أغنية لبغداد، الموت في وهران.

٥ـ الدراسات حول المدينة في الشعر العربي المعاصر كثيرة، نشير إلى أحدثها: أبو غالي، د. مختار علي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، كتاب عالم الفكر، الكويت، العدد ١٩٦، نيسان ١٩٩٥.

وينظر مراجع الكتاب ومصادره للاطلاع على مزيد من الدراسات.

٦ـ أحمد عبد المعطي حجازي، ولد عام ١٩٣٥ بمدينة تلا في محافظة المنوفية بجمهورية مصر العربية، حاز دبلوم دار المعلمين عام ١٩٥٥ والإجازة في الاجتماع من جامعة السوربون الجديدة عام ١٩٧٨ ودبلوم الدراسات المعمقة في الأدب العربي عام ١٩٧٩.

عمل في مجال الصحافة، فكان مدير تحرير مجلة «صباح الخير»، ورئيس القسم الثقافي لمجلة «روز اليوسف»، ورئيس تحرير مجلة «إبداع».

نشر المجموعات الشعرية التالية: «مدينة بلا قلب» (١٩٥٩)، و«أوراس» (١٩٥٩)، و«لم يبق إلا الاعتراف» (١٩٦٥) و«مرثية العمر الجميل» (١٩٧٢) و«كائنات مملكة الليل» (١٩٧٨) و«أشجار الإسمنت» (١٩٨٩). ينظر: عزت أديب، وزملاء، أعضاء اتحاد الكتاب العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. ثالثة، ١٩٩٥، ص ٢٦٣.

ـ معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مط. دار القبس، الكويت، ١٩٩٥، مجلد ١ ص ٢٩٦.

٧ـ حجازي، أحمد عبد المعطي، مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٨، ص ١٧٥ ـ ١٧٧.

٨ـ سورة البقرة، الآية ٣١.

٩ـ شكسبير، وليم، هاملت، ترجمة. محمد عوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٢.

١٠ـ الكتاب المقدس، العهد القديم، نشيد الإنشاد، الإصحاح ٣، الأرقام ٢ ـ ٤.

١١ـ المصدر نفسه، الإصحاح ٥، الأرقام ٦ ـ٧.

وقد أكد الشاعر هذا الارتباط الثقافي بقصيدة له عنوانها «من نشيد الإنشاد»، يقول فيها:

خرجت أطلب في الليل من أحبته نفسي
وضعت وشمي على جبهتي وضمخت رأسي
قابلني العسس الساري في هواء المدينة
فشق صدري وأبقى قلبي لديه رهينة
بالله يا من ستلقى.. في ذات يوم حبيبي
أخبره أني انتظرت.. إلى الصباح ومتّ

حجازي، أحمد عبد المعطي، مرثية للعمر الجميل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٢ ـ ٢٣.

١٢ـ يقول إحسان عباس:

«إن الإحباطات التي يحس به ساكن المدينة إنما هي نتيجة صراع أساسي بين القيم، بين الذات والمجموع، بين الحرية والسلطة، بين التنافس الحاد والمحبة الأخوية، وإن الفرد ليحس أن قيما عزيزة على نفسه قد تحولت عن طبيعتها، وفي النفور من هذا الوضع يحاول المرء أن يجد لنفسه مهرباً أو مسرباً، وإذا كان ساكن المدينة يحس بذلك كله فإن المهاجر إليها من الريف لايملك إلا أن يكون إحساسه حاداً طاغياً».

عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢ شباط ١٩٧٨ ص ١١٣. وينظر: ص١١٤، ومابعدها أيضاً من المرجع نفسه.

ومن الملاحظ أن عباس كان له من قبل رأي مختلف في هذا الصدد، يقول فيه:

«مباينون لدقة الإحساس بالواقع، مأخوذون بفكرة الوطأة الثقيلة التي تسحق الفرد في المدينة المعاصرة، بينما الواقع من حولهم أكثره ريفي يتطلب تطوراً وتثقيفاً وعلماً وخبزاً ودواء، متألمون من انهيار الحضارة المعاصرة، وأمتهم تستشرف البناء وتحاول النهوض وتريد أن تقيم لنفسها أسساً حضارية».

ينظر: ماتيسن، إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٩ من مقدمة المترجم للكتاب.

المصادر والمراجع:

١ ـ القرآن الكريم.

٢ ـ الكتاب المقدس.

٣ ـ أبو غالي، د. مختار علي، ١٩٩٥م، المدينة في الشعر العربي المعاصر، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٩٦، نيسان.

٤ ـ أبو نواس، ١٩٥٣م، ديوانه، تحقيق: أحمد عبدالمجيد غزالي، مطبعة مصر، القاهرة.

٥ ـ البغدادي، عبدالقادر، لانا، خزانة الأدب، دار الثقافة، بيروت.

٦ ـ ابن الجهم، علي، ١٩٤٩م، ديوانه، تحقيق: خليل مردم بك، دمشق.

٧ ـ حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٥٩م، أوراس، دار اليقظة، دمشق.

٨ ـ حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٦٨م، مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط. ثانية.

٩ ـ حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٦٥م، لم يبق إلا الاعتراف، دار الآداب، بيروت.

١٠ ـ حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٧٣م، مرثية للعمر الجميل، دار العودة، بيروت.

١١ ـ حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٧٨م، كائنات مملكة الليل، دار الآداب، بيروت.

١٢ ـ الزركلي، خير الدين، ١٩٥٤م، الأعلام، القاهرة.

١٣ ـ شكسبير، وليم ١٩٧٢م، هاملت، ترجمة: محمد عوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة.

١٤ ـ عباس، إحسان، ١٩٧٨م، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢ شباط.

١٥ ـ عزت، أديب، وزميلاه، ١٩٩٥م، أعضاء اتحاد الكتاب العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ثالثة.

١٦ ـ ماثيسن، ١٩٦٥م، إليوت الشاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

١٧ ـ المعري، ١٩٦١م، اللزوميات، بيروت.

١٨ ـ هيئة الإشراف، ١٩٩٥م، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، دار القبس، الكويت.

١٩ ـ اليازجي، ناصيف، ١٩٦٤، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار بيروت، دار صادر، بيروت.



الدلالة المرئية

على جعفر العلاق*

ـ ١ ـ

يبدو أن لكل قصيدة دعوتها الخاصة التى تأتينا، دونما ضجيج، ذائبة ذوباناً ماكراً وشديد الخفاء فى نسيج النص، ونبرته الإيقاعية ودلالته وبنائه. ويحدث أحيانا أننا لا نلتفت لذلك النداء الشعرى التفاتاً كافياً، أو أننا نتجاوزه دون أن نتريث أمام ذبذباته الخافتة لنزيح عنها غطاءها المثقل باللغة ووسائلها البهيجة والملتوية، التى تسلكها وهى تتجه صوب دلالتها الصعبة .

وقد صار معروفاً، بحكم الأعراف الأدبية وتجنيس أنماط القول، أن الشعر يؤكد دائماً على طبيعته اللغوية؛ أى أنه يكرس، باستمرار، ارتباطه بالملفوظ، على عكس القصة مثلاً التى لا يكمن جوهرها فى لغتها بل فى بنيتها الحكائية[1]. وهكذا نرى أن تعويل الشعر على اللغة قد يتعرض إلى الخلخلة حين تمازج طبيعته عناصر تنحدر إليه من طبيعة مغايرة .

لاشك أن الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن ليس بالقصير، فى تصفية حساسيتها التجنيسية إزاء بعضها البعض. ولم يعد فى تماسها الحميم ما يبعث على الدهشة أو التساؤل. لقد صار من الطبيعى أن يستعين جنس أدبى ما بخصائص جنس آخر، أو أن نجد نسيماً ما ينسل من حقل أدبى مجاور ليغدو من مقتنيات حقل آخر، أو جزءاً من نسيج فضائه وحيويته. تنتمى اللغة، أو الحوار، أو السرد إلى حقول أدبية متمايزة هى على التوالى : الشعر والمسرح والرواية. لكن ذلك لا يعنى أن هذه الفنون لا تتبادل فيما بينها بعض خصائصها التعبيرية أو التقنية؛ فنحن حين نتحدث عن السرد فى الرواية، أو اللغة فى الشعر، أو الحوار فى المسرح، فإنما نتحدث، فى الحقيقة، عن مهيمنات فرضت حضورها

* باحث، وشاعر عراقى.

الطاغى على عناصر أخرى أقل منها حضوراً وتفشياً داخل النص، ومع ذلك فإن تلك الفنون لا تزال تشرع أبوابها، وفى اتساع مطرد، لتستضيف ما يفد إليها، أو ما تحتاج إليه، من منجزات الفنون الأخرى .

وقد يتساءل المرء عما يدفع شاعراً ما إلى اللجوء إلى عناصر السرد ليستعين بها على بناء قصيدته: أهو عجز الشعر، بتعرجاته المجازية، عن الإحاطة بموضوع يتسم بالسعة؟ أم هى الكثافة والاختزال القاسيان اللذان قد لا يستجيبان، أحياناً، إلى ثيمة تتميز بالانتقالات السردية، والحركة والتبعثر؟

يرى بروكس (٢) أننا، بما نحن بشر، ميالون إلى استخدام السرد للتعبير عن انهماكاتنا الإنسانية، كما أننا نتوقع، حين نقرأ قصائد مكرسة لاهتمامات كهذه، أن تحضر عناصر السرد حضوراً واسعاً .

وغنى عن القول أننى، هنا، لا أتحدث عن القصيدة القصصية، كجنس أدبى له خصائصه، بل عما تستعيره القصيدة، وهى تنجز مجمل فعلها الشعرى، من تقنيات أو وسائل ترسخ انتماءها، عبر الزمن والممارسة، إلى جنس من الأجناس الأدبية يختلف اختلافاً واضحاً عن الشعر. بعبارة أخرى، إن ما أتحدث عنه هو تلك الاستعانات التى تتخذ مظاهر سردية فى الشعر بعد أن تنصهر فى بنيته (٣). أما الشعر القصصى، أو القصيدة القصصية، فأمر مختلف وليس، هنا، موضع الحديث عنها على أية حال . إن القصيدة القصصية، حتى فى أكمل نماذجها، لم يكن ينظر إليها دائماً على أنها شعر محض. لقدكانت تبدو شاذة، كما ترى موسوعة الشعر والشعرية (٤)، فى سياق النظر إلى الشعر بوصفه شكلاً أو نشوة وجدانية .

إن الشاعر، وهو يدفع بموضوعاته أو أفكاره إلى رحى النص لا يدخر جهداً أو حيلة فى استثمار ما يكفل تحويل تلك الموضوعات أو الأفكار إلى وقائع نصية. غير أن طريقته فى التعامل معها تتباين تبايناً حاداً وفقاً لكل واقعة حياتية أو ذهنية . لذلك فإن نجاح القصيدة، أية قصيدة، لا يظل مضموناً أو مؤكداً فى الموضوعات كلها ما لم يضبط الشاعر بوصلته الشعرية لتلتقط برهافة شديدة ذبذبات الفكرة أو الواقعة وصولاً إلى تجسيدها بطريقة أشد فاعلية من سواها.

ليست القصيدة لعباً بريئاً فى ماء اللغة على الدوام، وليست مناداة بعيدة خافتة لطيور الغدران دائماً. إنها تحتاج إلى أن تتجاوز ذلك كله إلى تفجير ما فى الواقعة أو الفكرة من شحنة كامنة، وذلك لا يتم، بطبيعة الحال، إلا بإغرائها لتخرج من كمونها فى أدغال اللغة وتنميتها وتوسيعها، وأخيراً إلباسها شكلها المادى المحكم. وربما لا يمكن العثور على شكلها الأمثل، وهذا كما يحدث أحياناً، من خلال اللغة المتأججة بالغناء أو التأمل بل عبر لغة سردية تبنى الواقعة النصية، وتفصح عما تضمره من حركة ونمو، وتشظيات . وعملية السرد هذه، فى حد ذاتها، قد تكون أحياناً أخطر شأناً مما تسعى القصيدة للوصول إليه (٥)، فالنص الشعرى ليس حكماً، أو محمولاً، أو دلالة لملفوظ ما، بل هو، فى الغالب، ذلك الملفوظ وقد تم صهره فى كيان تعبيرى كلى،يتدفق فى ثناياه المتشابكة وراء اللغة وفتنتها حيناً، أو التناميات السردية، بما تشتمل عليه من توتر، وانثيال، ومكر جميل، حيناً آخر .

إن الشاعر، فى عصرنا الملىء بالتصدعات الكبرى، لم يعد ذاتاً غنائية معزولة. وربما كانت هذه الحقيقة من أهم ما أوصلنا إليه شعراء الحداثة العرب فى هذه الحقبة من تطور القصيدة العربية. لقد صارت الأنا الغنائية المفردة عرضة للانتهاكات المستمرة للتخفيف من شحنتها الذاتية اللائبة وتعزيزها بعناصر أخرى يتم اقتراضها من فنون مجاورة .

ما عاد الشاعر، إذن، كائناً يتقصد بغناء الذات واستغاثاتها، بل أخذ يعرض ويقص ويروى (٦). وهكذا، قد تتداخل فى النص الشعرى عناصر ليست شعرية تماماً، شريطة أن تتسامى لغاية شعرية خالصة (٧). لقد صار فى مقدور القصيدة، كما تقول سوزان برنار، أن تستخدم العناصر السردية على أن يتم تشغيل هذه العناصر فى مجموع ولأغراض شعرية محضة(٨). وهذا ما تم تحقيقه، ببراعة شعرية مدهشة، فى قصيدة «طردية» (٩) للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى . وأنا، هنا، أحاول الاقتراب من خيوط لعبته الشعرية والكشف عن عناصرها التى تضافرت جميعاً فى كل شعرى متماسك .

ـ ٢ ـ

أول ما يلفت النظر، فى هذه القصيدة، أنها تعلن منذ عنوانها عن قرابتها التجنيسية. أى أن شكلها السردى يفصح عن طبيعته عبر شحنة العنوان وما يشتمل عليه من تداعيات دلالية صارت، بحكم الزمن وتراكم الموروث، متجذرة فى الذاكرة الشعرية .

إن قصيدة «طردية» تطلق خيطاً نحيلاً من الضوء يقودنا عكس نهر الزمن، إلى سالفات هذه القصيدة من الطرديات، أى ذلك النوع الشعرى الذى يصف الولع بالصيد، والخروج إليه فى مواكب حافلة (١٠). إنها، كما توحى التسمية للوهلة الأولى، سليلة نسب شعرى ما عاد يشكل، ضمن الفاعلية الشعرية الحديثة، نمطاً شائعاً. وواضح أن تجربة الصيد، سواء فى الطرديات أو فى شعرنا القديم عموماً (١١)، تحفل بالترقب والحركة. إنها الطراد أو لذة الفوز، أو العودة المخفقة، وهى الطبيعة المبتلة بالخضرة، والدم، وعويل الطرائد. أى أن القصيدة التى تنهمك فى تجربة الصيد لابد لها من أن تستند إلى السرد، أن تروى قصة، وأن تقدم موضوعها متحركاً نامياً، بعيداً، إلى حد ما، عن الانشغال باللغة أو الافتتان بهياجها المجازى.

وليس العنوان وحده هو ما يكشف عن طبيعة القصيدة أو نسبها الشعرى؛ فالبيت الأول منها يسهم، هو الآخر، فى الإعلان تركيبياً هذه المرة عن ذلك النسب أو تلك الطبيعة :

هو الربيع كان، واليوم أحد.

إن الابتداء بضمير الشأن « هو » ذو دلالة كبيرة هنا. وما كان فى مقدور هذا البيت لو جاء فى تركيبة أخرى أن يحدث الأثر ذاته. إن تركيباً بديلاً للبيت السابق يمكن أن يكون، على سبيل المثال : «فصل الربيع كان، واليوم أحد». لكنه سيخفف، إلى حد كبير، من شحنة المفتتح الشعرى بتركيبته الأولى، ويسقط عنه الكثير مما يشتمل عليه من تميز فى الصياغة. إن بداية القصيدة، بإيجازها الجميل و إيحائها الشديد بجنس النص مفتاح فعال للقصيدة ومنطوياتها الدلالية والتركيبية. إن الضمير « هو » فى السياق البنائى للبيت الأول هو، كما أشرنا، فى موقع ضمير الشأن . وقد حجز النحويون القدامى لهذا الضمير تسمية أخرى: إنه ضمير القصة، أو ضمير الحكاية. وهكذا نرى أن الجملة الشعرية الأولى تختزن، ومنذ البداية، شحنة ضمنية للدلالة على طبيعة هذه القصيدة التى تستند استناداً كبيراً على عنصر السرد، وبنية الحكاية .

ـ ٣ ـ

لابد من الإشارة، كما يبدو، إلى أن هذه القصيدة المحكمة لا تستمد ثراءها الدلالى أو الفنى من لغتها فقط؛ فاللغة، هنا، لا تطفح بالكثير من الانزياحات ، ولا تتأجج بالمفاجآت والانعطافات بطريقة استثنائية. إن براعة هذه القصيدة وتأثيرها يكمنان، وبشكل مدهش، فى تضامن النص بمجمله للإفصاح عن دلالته إفصاحاً حسياً، يقوم السرد، فى الغالب، بالعبء الأكبر منه. وشرارة الشعر، فى هذه القصيدة، لا تندلع من لغتها وحدها، بل من بنيتها السردية أيضاً. إن الشعر كلما تحرك صوب السرد قلت أهمية لغته الخاصة، كما يقول شولز (١٢)، وعلى العكس من ذلك، فإن لغة القصة تزداد دقة وأهمية بقدر اقترابها من شرط الشعر.

ما الدلالة التى تسعى هذه القصيدة إلى تجسيدها؟

لا شك أن النص الشعرى المحكم لا يبوح بدلالته بيسر دائماً، فلا بد إذن من ملامسة تفاصيله واكتشاف ما يشد عناصره من علاقات ووشائج تساعد، مجتمعة، على الإفصاح تركيبياً وإيقاعياً وأسلوبياً عن دلالته. أى أن دلالة القصيدة، هنا، لا تنفصل عن جسد النص ولا تقع خارجه، أو بعيدة عنه، بل هى دلالة مرئية أحياناً، تتجسد من خلال الشكل الفيزيائى للنص أيضاً : ترشح من مائه، وتفوح من التحام مكوناته وتشابكها. أى أن هذه الدلالة لا تنبثق إلا من خلال « علاقة التجسيد المتبادلة بين رؤيا النص وبين بنيته اللغوية» (١٣). وهذه العلاقة قد تمضى إلى نهايتها القصوى حين تتبادل الكلمة والدلالة ما بينهما من تأثير تضفيه كل منهما على الأخرى. وهكذا تصبح الصورة الحسية للكلمة، مثلاً، أو وجودها الفيزيائى، بما فيه من بعثرة أو اكتظاظ، أو استطالة صورة مرئية لما تريد التعبير عنه (١٤) .

إن قصيدة «طردية» ترينا، من خلال حركتها وشكلها الحسى، بنية دلالية تتضافر عناصر النص وتكويناته السردية والتركيبية جميعاً للإفصاح عنها على شكل مظاهر حسية تندفع من نسيج القصيدة صوراً وأبنية وإيقاعاً. تحكم حركة القصيدة، وتتخفى فى تفاصيلها، بنية دلالية مهيمنة هى بنية النفى، أو الإبعاد، أو الانفصال، تتحرك تحت سطح النص، بعمق وتوتر شديدين، وتنتشر فى أعماقه المائية المضببة، تاركة آثارها طافية على تموجات هذا النص ووجوده المادى.

منذ العنوان تبدأ القصيدة فى إرسال ومضاتها التى ستقودنا، بحركة استباقية، إلى ما سيكون عليه مسار النص وهو يتجه صوب بؤرة دلالية تهيمن على تشكله وتسهم، بعمق، فى توجيه حركته السردية والتركيبية والإيقاعية من جهة، والانبثاق منها من جهة أخرى. إن هذا العنوان ينكشف عن غنى إيحائى شديد؛ فكلمة « طردية » تشتمل على ذخيرة وجدانية واشتقاقية ودلالية لا تتجه إلى الماضى فقط، من خلال إشارتها إلى نسب القصيدة، بل إلى الحاضر والمستقبل أيضاً. إن تفتيت كلمة « طردية » يظهر لنا ما تنطوى عليه، صرفياً، من تداعيات واشتقاقات، وبدائل تنمى جميعها، بالاتساق أو المخالفة، دلالة النص الكبرى: النفى، أو الإقصاء، أو الانفصال، وتمهد للمسار المقبل لهذه الدلالة. إن عنوان هذه القصيدة، بنية ومفهوماً، يمكن أن يقدم لنا حزمة من الدوال التى تحوم حول حقل دلالى واحد ذى هيمنة واضحة على النص. إن الحروف الأساسية لهذه الكلمة، كما يشير لسان العرب [١٥]، تقدم مجموعة من الكلمات والأفعال التى تفجر، بتجلياتها الصرفية والنحوية المختلفة، دلالة الطرد والنفى : طرد، طريدة، مطاردة، طراد. يقال إن الليل والنهار طريدان، أى أن كل واحد منهما طريد صاحبه. ويقال أيضاً: مر بنا يوم طريد أو طراد أى طويل، وهذه القصيدة تبدأ وتنتهى بهذا المعنى؛ اليوم أو النهار الذى استهلكته المشقة ومطاردة القطا دون طائل. ويقولون كذلك: بلد طراد، واسع يطّرد فيه السراب، وقصيدة (طردية) تبدأ وتنتهى بالإشارة إلى البلد أيضاً، الذى ينفصل عنه الرواى ويكابد عناء النفى عنه وعناء الحنين إليه معاً. ويقال : جدول مطرد، أى سريع الجريان. وفى القصيدة يرتبط القطا بمسارب المياه كالزبد، والتراث يقول : إنه أدل من قطاة [١٦]، ذلك لأن القطاة ترد الماء ليلاً من الفلاة البعيدة. انفصال عن الفلاة وتوق إلى الماء. و المطاردة فى القتال : أن يطرد الفرسان بعضهم بعضاً، والقصيدة تجسد، بطريقة صارخة، هذا الطراد بين القطا والراوى بما فيه توثب، ومباهاة، وانكسار وانفصال الأجساد عن الرؤوس.

إن التوسع فى تفتيت عنوان القصيدة يكشف لنا عن كلمات أخرى ترتبط، بوشيجة ما مع الدلالات السابقة: إن الفعل (ردّ) يتصل بدلالة الإبعاد والطرد بعلاقة هى علاقة التضاد . كما أن كلمة (ديّة) لا تبتعد كثيراً عن هذا الحقل الدلالى؛ فالدية، كما هو معروف، تعنى، عبر سياق حضارى معين، ما يدفع لأهل القتيل، وكأنها تدفع لقاء حرمانه من الحياة، أو مقابل إقصائه أو نفيه عنها .

ويمضى العنوان خطوة أبعد حين يقف هو، فى حضوره الحسى المرئى، تجسيداً آخر لهذا المفقود من الدلالات؛ فكلمة « طردية » تظهر عائمة فى بياض الصفحة لتشكل دليلاً جديداً على الطرد أو الإبعاد الذى سنجد فى مستويات القصيدة الأخرى تعزيزاً له. إن هذه الكلمة تقف وحيدة ، عارية، لا تستند إلى سياق تعبيرى يشدها إليه، أى أنها لم تدخل فى نسيج لغوى ما: عبارة، أو جملة، ولم تندغم فى سياق من الفاعلية، أو المفعولية أو الإضافة. لقد ظلت مطرودة خارج أى جوار لفظى. كما أن وجودها نكرة يضعها فى السياق الدلالى ذاته؛ يضعها خارج التعريف والعهدية منفيةً عن علاقات الانتساب، عاريةً من التحديد والتعيين والألفة .

وهكذا ينهض عنوان القصيدة ، ومنذ البداية، بوظيفة مهمة، تستبق مسار النص وتوحى بدلالته التى يتمركز حولها، ويحشد كيانه كله، صوراً وتركيباً وإيقاعاً، ليكشف عن تلك الدلالة وهى تتبرعم على جسد النص، لا بوصفها معانى أو مفاهيم منفصلة عن الملفوظ، بل بوصفها مظهراً من مظاهر النص، وحضوره الفيزيائى على الورق .

- ٤ -

ولا يتوقف هذا الحشد من دلالات النفى أو الطرد أو الإقصاء على ما يشتمل عليه عنوان القصيدة من مخزون دلالى؛ فإن النص، بمجمله، يتكشف عن هذه البنية الدلالية المهيمنة. كما أن الكثير من صيغه التعبيرية، وصوره تتضافر لتحقيق هذا الإفصاح عن الدلالة.

إن القصيدة تتنامى تنامياً أخاذاً كاشفة عن بنيتها الدلالية وهى تتشكل وتنتشر فى نسيج النص وتجلياته الصورية والرمزية المختلفة. الصورة، فى هذه القصيدة، ليست فضاءات تغذى نار الذاكرة بالتأجج، بل هى تجليات نصية ترتبط بجسد القصيدة وتنبثق منه تلاحماً وانفصالاً :

هو الربيع كان، واليوم أحد
وليس فى المدينة التى خلت
وفاح عطرها سواى،
قلت أصطاد القطا
كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد
يحط فى حلمى ويشدو
فإذا قمت شرد.

إن صورة المدينة التى خلت تشتمل، ضمناً، على دلالة الطرد والإبعاد؛ فهى ليست آهلة، مدينة غادرها سكانها (فى هذا اليوم من أيام الربيع على الأقل) كما أن عبارة «فاح عطرها» تشى هى الأخرى بدلالة النبذ أو الدفع إلى الخارج . ولو تأملنا صورة الذات الفاعلة فى القصيدة من خلال أداة الاستثناء «سواى» لاكتشفنا أنها تختزن دلالة الإقصاء والانعزال أيضاً . إنه وحده ليس هناك من أحد سواه، مبعد عن المحيط الإنسانى الذى كان منخرطاً فيه. أما صورة القطا فتعكس، بطريقة شديدة الحيوية، دلالة الانفصال والنأى والابتعاد من بلد إلى آخر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى البيتين الأخيرين من المقطع السابق؛ فالقطا الذى كان يحط فى حلم الراوى صورة منفصلة عن منطق الحياة وحقائقها، مثلها فى ذلك مثل الحلم الذى يشتمل على دلالة الانقطاع عن الواقع والانفصال عن وهج الوعى. إنها صورة للعبور من الحسى إلى المجرد، وبذلك ترتبط بدلالة الانفصال بواقع التناقض؛ فالعبور صلة بين منفصلين أو أكثر، لكنه يظل ضمن الحقل الدلالى للقطيعة .

وتمضى صور القصيدة فى تناميها لتؤكد تلك الدلالة المهيمنة على نسيج الصور وفضاءاتها. إن صورة الراوى وهو يحمل قوسه متوغلاً « بعيداً فى النهار المبتعد» صورة شديدة التأثير فى تعميق البؤرة الدلالية للقصيدة : الراوى يتوغل بعيداً فى بحثه عن القطا، فى نهار مبتعد هو الآخر، انفصال عن الزمان والمكان معاً: الراوى ينفصل عن المكان فى اندفاعه صوب المجهول، كما أن النهار يقطع صلته بذاته متجهاً إلى القصىّ البعيد . وحين نتأمل المقطع التالى :

حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب،
ولاح لى بريق يرتعد.

نلمح، مرة أخرى، صورة التفتيت والانفصال والتنافر، لا على مستوى الخارج المحيط بالراوى فقط، بل فى كيان الراوى نفسه. إنه يتمزق بين قطبين : أرضى وسماوى، بين وقت يحترق فى العشب وبرق يرتعد. إنه مخترق حتى على مستوى الوعى بما يحيطه، فهو يتشمم (بأنفه) رائحة الوقت المحترق، بينما يلوح (لعينيه) برق مقبلاً كالرعد : حاسة على الأرض وحاسة على السماء .

والقصيدة لا تكتفى، فى تأكيد بنيتها الدلالية، بصور النفى والنبذ والإزاحة فقط، بل تزيدها توتراً ونضارة بالصور المضادة. الدلالة لاتنبثق، إذن، من صور تزيينية بيانية تتجه اتجاهاً خطياً صوب معنى ما. بل تتشكل من ضفيرة من التضادات فى نسيج الحركة الواحدة صعوداً وهبوطاً، جيئة وذهاباً، دون أن تطمئن إلى وجهة بذاتها .

وربما كانت حزمة الصور الخاصة بالمواجهة بين الراوى والقطا دليلاً شديد البروز للبرهنة على عنصر التضاد والتنافر فى حركة الانفصال أو التباعد ذاتها؛ فالقطا لا يستسلم إلى الانحلال كما ينحل اللؤلؤ، بل ينحل ثم ينعقد. وهو حين يقترب لا يكون اقترابه اتجاهاً إلى ملاذ نهائى بل

ليسترجع «صورته من البدء» . أى أن حركة الاقتراب تضمر، فى ثناياها، حركة نقيضة هى حركة العودة، والالتئام بعد التشتت . كما أن حركة السقوط « مسّاقطا كأنما على يدى» ليست سقوطاً محضاً . إنها تتجه من الأعلى إلى الأدنى، لكنها لا تكتمل أو تتوازن إلا بالحركة النقيضة «وصاعداً بلاجسد» ، بالانفصال المتجه اتجاهاً معاكساً : من الأدنى إلى الأعلى هذه المرة. وهكذا تكون حركة القطا ذبذبة معذبة بين الهنا الأرضى، والهناك السماوى .

واللافت للنظر أن اسم الفاعل جاء على شكل يخالف الصياغة الشائعة: « مسّاقطاً» لا «متساقطاً» ، أى بإسقاط حرف التاء ونفيه عن بنية الكلمة لتكون معادلاً مرئياً للدلالة المبتغاة: الإقصاء والنبذ والقطيعة . من ناحية أخرى، فإن حركة السقوط لا تصل إلى نهايتها تماماً، فهى ليست اتجاهاً صارخاً بين علو محض وهاوية تامة، بل سقوط ينثلم قبل الوصول إلى نهايته « كأنما على يدى » ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الصعود، فهو غير مكتمل أيضا. إنه صعود مبتور؛ فالقطا صاعد « بلا جسد » .

وتصل صورة هذه الحركة المتنافرة أقصى مداها فى المقطع الأخير، فالتصويب الذى استغرق النهار كله لم يسفر عن شئ . كما أن عدو الراوى يتم فى حيز لا يمكن إنجاز هذا الفعل خلاله :

عدوت بين الماء والغيمة،

بين الحلم واليقظة.

إن الذات الفاعلة هنا هى ذات مسلوبة « الرشد» ، والشئ الذى تجدر ملاحظته أن صورة الراوى الذى كان عرضة للانشطار والتفتت صارت هنا قادرة على فعل ما لا يمكن فعله، والدخول فى ما لا يمكن الدخول فى ثناياه. إنها الآن مصدر للخارق من الأفعال والأنشطة، لكن هذه الأفعال، وانسجاماً مع جوهر التضاد، تظل مقموعة بقوة ما، ونتيجة لذلك لا تصل إلا إلى خاتمة مشروخة :

ومذ خرجت من بلادى

لم أعد.

مثيرة أفقاً من الالتباس اللذيد بين الحلم والواقع، بين صلادة المرجع وخفة المجاز .

ـ ٥ ـ

تتوزع قصيدة «طردية» على سبع حركات تتضافر، جميعاً، لتصل، فى النهاية، إلى تجسيد دلالة النص على مستوى آخر هو المستوى التركيبى: ترتيب الوحدات أو الجمل ابتداء من حدها الأدنى وصولاً إلى مستواها المركب.

وأنا هنا لا أقسم هذا النص إلى حركات محتكماً إلى المفهوم النحوى للجملة؛ أى اشتمالها على كلمتين أو أكثر ودلالتها على معنى مفيد. إن التقسيم يستند، عوضاً عن ذلك، إلى ما تسعى الجملة الواحدة، أو الجمل متعاضدة، إلى تجسيده فى وحدة دلالية أو نفسية أو بيانية. لذلك، فالحركة قد تكون جملة بسيطة أو مركبة، وقد تكون مجموعة من الجمل، شريطة أن تفلح هذه الجمل فى رسم مفصل من مفاصل النص، فى حركته أو بنائه، يشكل موجة تمهد لتموجات النص الأخرى أو تنبثق منها فى نسيج مائج بالدلالة .

تجسد الحركة الأولى من القصيدة بعداً زمانياً صارماً :

هو الربيع كان، واليوم أحد

وليس فى المدينة التى خلت

وفاح عطرها سواى.

من خلال تحديدها للفصل واليوم وزمن الحدث، هذا أولاً. أما ثانياً فإن القصيدة تشير إلى المكان بطريقة حادة: إنه المدينة . مفتتح النص، إذن، يحدد ومنذ البدء طريقاً ينساب فيه، كأنه يحدد، ومنذ البداية أيضاً، نسب القصيدة أو قرابتها السردية حيث يشكل المكان والزمان (الماضى تحديداً) جزءاً من عناصر النص السردى عموماً، وفضاء تحتدم فيه الأحداث أو الأهواء أو الأفكار وتتصادم. إضافة إلى ذلك، فإن هذه الحركة تشتمل على فعلين يشيران إشارة واضحة إلى دلالة القصيدة فى اتجاهها الكلى؛ أعنى الفعل «خلت» والفعل «فاح» ، وكلاهما يتضمن معنى الإقصاء والنبذ والابتعاد.

ليس هناك في المدينة الخالية غير الراوي وحده، منفياً خارج الكل البشري الذي كان يملأ المدينة، ويسد شرايينها بالدفء والضجيج. أما الفعل « فاح » فيتضمن، هو الآخر، حركة الطرد أو الإقصاء. وبهذين الفعلين يختار النص مجراه الدلالي القائم على دلالة النفي وتشظياتها. ومع أن هذه الحركة تشتمل على فعلين إلا أنهما فعلان يخلوان من العنف أو الفاعلية الشديدة، كما أن الاسمية هي التي تطغى على جملتها الافتتاحية.

في الحركة الثانية من القصيدة لانجد غير بيت واحد :

«قلت أصطاد القطا».

وأول ما نلاحظه على هذه الجملة / البيت / الحركة أن الفعل فيها ليس حركياً، بل لساني، لكنه يكشف عن حركة الداخل ومخزون النوايا؛ فهو يعلن عن نية الراوي في الخروج إلى الصيد، وهو فعل لا يتوجه إلى أحد خارجي. إنه لا يخاطب أحداً، بل هو نشاط ينطلق من الذات ويتوجه إليها، ليشكل نقطة تحول من السكون الخارجي، الذي يكاد يكون تاماً في الحركة الأولى، إلى موجة داخلية تندلع في إطار اللغة لا في الخارج المكاني . وبذلك تنجح هذه الحركة في الربط بين الحركة الأولى، حيث سكون الخارج وترتيب ميدان الأفعال السردية المقبلة، إلى إعلان الراوي عن طبيعة ما سيفعله والذي يشكل، كما سنرى، الحركة المهمنية دلالياً، وسردياً على مبنى القصيدة وتركيبها . من جهة أخرى، فإن القطا سيظهر، منذ الآن، محلقاً في فضاء النص .

وإذا كان القطا يظهر، في الحركة السابقة هدفاً للصيد، ومتلقياً لتأثير الفعل، فإنه يسيطر على مساحة الحركة الثالثة من القصيدة :

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد

يحط في حلمي ويشدو

فإذا قمت شرد.

إن القطا، هنا، لا يبدو، من خلال فاعليته، قطا حقيقياً، بل هو قطا رمزي، يندفع محلقاً من غيم المخيلة إلى نهار الورق، وإلا كيف يتجانس، فعليا ودلالياً، خروج الراوي إلى اصطياد القطا وملاحقة القطا له، في اللحظة ذاتها . من الواضح، هنا، أن القطا يحوم في فضاء رمزي تسهم في نسجه صورة القطا وهو يحط ويشدو في حلم الراوي، وشروده منه لحظة أن يقوم : شبكة من الأفعال التي لا يحكمها إلا منطق الحلم والشعر والتوهم الجميل. إن هذه الحركة تضع بين يدي المتلقي إشارات واضحة تنحرف بقراءته من مسارها الحرفي، المثقل بركام العرف والعادة، لتطلقها في فضاء أشد ثراء، هو فضاء الرمز.

أما الحركة الرابعة، فتفصح عن فاعليتها بطريقة أشد نصاعة من خلال مجموعة من الأفعال التي تنطوي على شحنة حركية عميقة :

حملت قوسي، وتوغلت بعيداً في النهار المبتعد

أبحث عن طير القطا

حتى تشممت احتراق الوقت في العشب،

ولاح لي بريق يرتعد.

الراوي، في هذه الأبيات، متضمن داخل النص، وجزء من حركته. وهو يسند إلى ذاته فاعلية هذا المقطع كله. إن الأفعال جميعها مسندة إلى الراوي: حملت، توغلت، أبحث، تشممت. وحتى الفعل « لاح »، وعلى الرغم من عودته نحوياً إلى البرق، فإنه ينتمي نفسياً ومنطقياً إلى الراوي بترجيح نصي هو شبه الجملة « لي »، فالراوي هو الذي رأى البرق، وهو، إضافة إلى ذلك، عنصر أساسي من عناصر السرد وشخصية من شخصياته؛ لأن السرد، هنا، ليس سرداً موضوعياً بل هو سرد ذاتي يندرج الراوي في مكوناته السردية. وقد يخيل إلينا، للوهلة الأولى، أن فاعلية الراوي، في هذا المقطع، سترشحه لاحقاً ليكون فاعل هذه القصيدة أو بطلها، لكننا سرعان ما نكتشف أن ذلك بعض من إيهامات النص التي تطفو متألقة على سطحه.

وتتسم هذه الحركة، أيضاً، بعنف فاعليتها. إن معظم الأفعال وأسماء الفعل فيها تنتمي إلى حقل الأفعال المزيدة أو المشددة: توغلت، تشممت، يرتعد، وكذلك اسم الفاعل

(المبتعد) والمصدر (احتراق) فإنهما مشتقان، على التوالى، من فعلين مزيدين هما (ابتعد، احترق). وما يعمق إحساسنا، أكثر، بقوة الحركة وشدتها في هذا المقطع ليس تضعيف الأفعال أو زيادتها فقط، بل استخدام الحرف «حتى» الذى يفيد الغاية في الزيادة أو النقص كما يقول النحويون: لقد طال البحث عن طير القطا، بكثافة موجعة، إلى أن فاحت رائحة الوقت وهو يحترق في ثنايا العشب. ويتميز هذا المقطع/ الحركة، فيزيائياً، باحتلاله فضاء ورقياً أوسع من المقاطع السابقة؛ أى أن نموه لا يتم على المستوى الدلالي والتركيبي فقط بل على مستوى الاتساع والتمدد، فيزيائياً، في فضاء النص .

إضافة إلى ذلك، فإن كثافة هذا المقطع تتضح على مستوى آخر؛ فلو تأملنا البيت الأول منه مثلاً لوجدنا أن دلالة النأى أو الابتعاد لا يعكسها الفعل المضعف « توغلت » فقط، بل اسم المصدر « بعيدا »، واسم الفاعل « المبتعد » أيضاً: تجليات صرفية ثلاثة تتعاضد لإبراز دلالة هذا المقطع بطريقة أخاذة .

وما إن تبدأ الحركة الخامسة حتى يهيمن القطا على فضاء المقطع هيمنة كاملة :

كان القطا ينحّل كاللؤلؤ في السماء ثم ينعقد
مقترباً، مسترجعاً صورته من البدد
مسّاقطًا كأنما على يدى
مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد
وصاعداً بلا جسد.

وعلى الرغم من أن هذا المقطع يبدأ بجملة اسمية، وأن عدد الأفعال فيه محدود؛ إذ لا يتجاوز الفعلين (ينحل، ينعقد) إلا أنه يكتظ بحركة ضاجة حتى الكلمة الأخيرة. ويقف القطا، وليس الراوى، مصدراً لكل ما في هذه الأبيات من فاعلية .

وقد أسهم الاستخدام الكثيف لاسم الفاعل في شحن المقطع بالحركة والرفيف: مقترباً، مسترجعاً، مسّاقطاً، مرفرفاً، وصاعداً. إن هذه الأسماء، عدا الاسم الأخير منها، مشتقة من أفعال مزيدة أو مضعّفة، كما أن اسم الفاعل، كما هو معروف، يعمل عمل فعله ويحمل، بالتالى، ما فيه من قوة .

والملاحظ، في هذا المقطع، أن حركة القطا ليست حركة منسابة، رخية، متجانسة أو في اتجاه واحد. بل تشتمل، ضمناً وبشكل عنيف، على عنصر التضاد : الانحلال والانعقاد، الصعود والترسب، التشتت والالتئام. وواضح أن فاعلية القطا تتسع، هنا، اتساعاً كبيراً يعكس هيمنة القطا، فيزيائياً وسردياً ودلالياً، على فضاء النص وتركيبه .

تتشكل الحركة السادسة، في هذه القصيدة، من فضاء أبيض هو الوحيد في النص كله؛ فقد كان نص القصيدة، حتى هذه اللحظة، مترابطاً ومتصلاً بعضه. كان مطرداً (قرابة أخرى تربط طبيعة النص بعنوانه) ليس من ملفوظ لسانى هنا، بل مساحة من الكلام المغيّب، أو المسكوت عنه. دلالة ما، ذائبة في بياض غامر، ودوافع تتخفى وراء البياض هذا وتدفع به إلى الانبثاق من هذا الموضع بالذات .

لا حظنا، في المقطع السابق لفسحة البياض، أن الحركة انتهت بصعود القطا دونما جسد، وهى إشارة يصعب فهمها فهماً واقعياً يستند إلى منطق العالم ومعرفتنا بالحياة. إنها شحنة من الثراء الرمزى الذى يتطلب منا الانغمار في النص ومطاردة منطوياته البعيدة. فسحة البياض، هنا، إذن هى فاصل بين حركتين تتميزان، تميزاً شديداً، وهى بياض النهار العارى الذى انقضى في مطاردة القطا دون جدوى .

في المقطع الأخير، الذى يشكل الحركة السابعة من هذه القصيدة، ينقشع غيم النص عن خاتمة شعرية تظل، رغم وضوح تركيبها، حافلة بالحيرة والتعدد اللذيذين :

صوبتْ نحوه نهارى كله
ولم أصدْ
عدوت بين الماء والغيمة،
بين الحلم واليقظة، مسلوب الرشد
ومذ خرجت من بلاد »
لم أعدْ .

يبدأ المقطع بجملة فعلية تنبثق من بياض الحركة السابقة، وكأنها تجسد لنا الزمن القاحل الذى يفصل بين صعود القطا دونما جسد، وانقضاء النهار كله فى المطاردة المخفقة. ورغم أن هذا المقطع يشتمل على خمسة أفعال تستند كلها إلى ذات واحدة، هى الراوى، إلا أن الراوى يظل، دلالياً ونفسياً، هو ضحية تلك المطاردة، أما طائر القطا فقد فرّ من نسيج النص باستثناء إشارة واحدة إليه تتمثل فى الضمير العائد إلى القطا فى كلمة (نحوه). وتتعالى قوة الإحساس بالخيبة عبر عناصر التضاد الأخرى : صوبت : لم أصد، الحلم: اليقظة، العدو : فقدان الرشد. كذلك فإن ما يكثف من مناخ الإخفاق هذا اشتمال النص، وللمرة الأولى، على فعلين منفيين مجزومين لم أصد، لم أعد .

ـ ٦ ـ

تحتفظ هذه القصيدة بما يشدها ، عروضياً، إلى الطرديات القديمة؛ أعنى البحر الشعرى؛ فهى شأنها شأن القصائد الطردية عموماً تستند إلى تفعيلة الرجز : مستفعلن(١٧)، ويتفاوت ورود هذه التفعيلة فى أسطر القصيدة تفاوتاً كبيراً، من مَرتين كما فى البيت السادس عشر (وصاعداً)، إلى إحدى عشرة مرة كما فى الجملة الثانية التى تتدفق بفعل التدوير مستغرقة أربعة أسطر من القصيدة .

وهذا التباين فى تكرار التفعيلة لا يأتى اعتباطاً، بل هو تجسيد لكثافة الدلالة، وفيض الداخل. إنه إفضاح فيزيائى مرئى عن شحنة داخلية؛ أى أن الفضاء الذى يملؤه البيت أو السطر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة تلك الفورة الداخلية التى تستدعى فضاء يلائم ما فيها من امتداد، وبتر وتشظيات. إن البيت: «وصاعداً بلا جسد » لم يستغرق إلا تفعيلتين كما أشرت؛ لأن دلالته لا تتطلب الامتداد أو التراخى، بل القطع، والبتر، والصعود الحاد. لذلك لم يشغل أكثر من هذا الفضاء المحدود .

ومما يلفت النظر أيضاً أن هذا البيت يعكس، تركيبيا وموسيقياً، شحنته الدلالية: أى انفصال القطا عن جسده؛ فالتفعيلتان لا تخترقان جسد البيت، أو تشتبكان بكلماته اشتباكاً عشوائياً، وإنما تستقل كل واحدة منهما بجزء من البيت؛ أى أنهما تشطران بنيته إلى نصفين (وصاعداً ـ مستفعلن، بلا جسد = مستفعلن) وكأنهما يحكيان انشطار القطا وهو يتجه إلى الأعالى مخلفاً كيانه المادى يتهاوى على الأرض .

أما المقطع الثانى فيتكشف عن دلالة مغايرة إلى حد ما، تقوم لا على الانشطار والبتر كما فى البيت السابق، بل على الاتساع والخلو والتباعد. وقد تجسدت هذه الدلالة، حسياً، فى فضاء ممتد، يغمر أربعة أسطر تمثل، إيقاعياً، تكرار مستفعلن إحدى عشرة مرة؛ أى أن دلالة الامتداد والفراغ ـ التى تتجسد فى خلو المدينة من الناس، وفوح العطر، وانتقال القطا من بلد إلى آخر ـ تطلبت معادلاً تركيبياً وإيقاعياً يفسح لتلك الدلالة فضاء مكانياً مناسباً .

وقد لعب نظام التقفية دوراً بارعاً فى التعبير، إيقاعياً، عن دلالة القصيدة التى تقوم، كما أشرت أكثر من مرة، على بنية النبذ، والطرد، والإقصاء. لكننا، حين نتأمل هذا النظام التقفوى، سيتكشف لنا جانب آخر من جوانب القصيدة يعاكس، إيقاعياً، بنية الدلالة ويعارضها . إن نظام القافية الذى يتعارض، ظاهرياً وللوهلة الأولى على الأقل، مع تركيب هذه القصيدة سيعمق وبطريقة فذة دلالة النص حين يجعل منها دلالة مركبة، ديناميكية، تقوم على السلب والإيجاب، والتشبث والابتعاد . وهكذا، فإن قصيدة «طردية» لا تقول دلالتها، بليونة ويسر، بل تنطوى، وبخفاء محبب، على دلالة مركبة : تندفع وتتراجع، تنفصل وتتشبث، دون أن تسلم أمرها إلى أفق بعينه، وتسعى إلى بلوغه باتجاه خطى مباشر تماماً .

ومع أن أبيات القصيدة تتفاوت فى الطول تفاوتاً شديداً، إلا أنها محكومة بقافية واحدة هى قافية الدال الساكنة. ومن الواضح تماماً أن السكون يترك فى النفس إحساساً بالتراخى والافتقار إلى الفاعلية. إلا أن حرف الدال، كبنية صوتية، يحتشد بمعنى الانحباس والتفجير معاً، فهو صوت انفجارى لا يتم النطق به إلا بالتصاق مقدمة اللسان باللثة والأسنان العليا التصاقاً يكبح مرور الهواء، كما يقول علماء الصوتيات، ويظل نطق هذا الحرف ناقصاً إلى أن يندفع

الهواء المحبوس إلى الخارج؛ أى أنه حرف يحكي بشحنته الصوتية، بنية التضاد: الغلق والانفتاح، الانحباس والتحرر .

وهكذا نرى أن هذه القافية قد أحاطت القصيدة بسياج صوتى، ومنعت دلالتها من الاندفاع اندفاعاً ليناً، فى اتجاه واحد؛ أى أنها شكلت حاجزاً إيقاعياً ترتطم به حركة الدلالة فى تموجها العنيف المتشظى لتهدأ، ثم تواصل تصاعدها مرة أخرى .

من جانب آخر، تسهم حركة الحرف السابق لحرف الدال، أو ما يسميه العروضيون حركة التوجيه، فى توزيع كتلة النص الشعرى إلى مجموعات أربع. وتتشكل هذه المجموعات كأنساق حيث يندغم حرف الروى والحرف السابق له ليشكلا دفقة صوتية تكثف من حضور القافية، هذا أولاً. ويختص كل نسق، ثانياً، فى احتضان مجموعة من الأبيات ليغلفها بشغاف صوتى يمنع انكسارها إلى الخارج، ويحول دون انفلات دلالتها المحتبسة القلقة والشديدة التوتر .

تمتد المجموعة الأولى من البيت الأول إلى السابع، ويحكمها الحرف المفتوح قبل القافية أو الروى : (أحد ـ شرد) أما المجموعة الثانية فمن البيت الثامن إلى البيت الثانى عشر وتتغير فيها حركة التوجيه إلى الكسر: (المبتعد ـ ينعقد) . وتعود حركة الفتح ثانية فى المجموعة الثالثة، من البيت الثالث عشر إلى البيت السادس عشر: (البدد ـ جسد) ، وكأن هذه العودة إلى حركة البداية إشارة إلى إحكام الدائرة التقفوية وعودتها إلى النقطة الأولى لتحضن التموج الدلالى والتركيبى للقصيدة تاركة المجموعة الرابعة أو المقطع الأخير خارج هذه الدائرة التقفوية المقفلة .

فى المجموعات الثلاث السابقة من أبيات القصيدة شكلت حركة حرف الدال وحركة التوجيه؛ أى الحرف السابق للقافية، كلتاهما نسقاً إيقاعياً كان يعزل تلك المجموعات، ويوشيها بزركشة إيقاعية متميزة. ولم يشذ عن هذه الخاصية غير المقطع الأخير، أى المجموعة الرابعة، فقد ظل هذا المقطع عائماً خارج أى نسق من الأنساق التى حكمت، إيقاعياً، حركة المقاطع السابقة. لقد تذبذبت حركة الحرف الذى يسبق الدال، والذى يتكرر ثلاث مرات فى هذا المقطع، بين الجر، والفتح، والضم، الأمر الذى خلخل الكثافة الصوتية للدال ودفع بها إلى الوهن والذبول، وبذلك فإن المقطع الأخير من القصيدة تجسيد لنهايتها المحكومة بالإخفاق.

ـ ٧ ـ

تفصح هذه القصيدة، كما تكشف عن ذلك مستوياتها السردية والإيقاعية والتركيبية، عن بنية النفى والنبذ والإبعاد، وهى بنية دلالية مهيمنة تتضافر عناصر النص جميعاً للكشف عنها؛ أى أن دلالة القصيدة، هنا، لا ترتبط بالملفوظ اللسانى وحده، بل ترشح من خلال عناصر أخرى كالإيقاع، وكتلة النص، وبنية السرد، وفسح البياض .

إن هذه الدلالة، فى اشتباكها بنسيج النص وإيقاعاته وفضاءاته، تتميز بتعقيدها وتقاطعها؛ فهى لا تتجه صوب أفق نهائى بذاته اتجاهاً أحادياً، دونما التواءات، بل يتصف مسارها بالتعرج، والتشابك، والتضاد؛ أى أن دلالة النفى والإقصاء هنا ليست دلالة نهائية أو مؤكدة تماماً، رغم هيمنتها على هذا النص البارع. إنها دلالة تشتمل على الضد والنقيض، ويقوم جوهرها على التمزق الداخلى ويستند إلى التضاد الذاتى. وبذلك فهى دلالة ديناميكية، فوارة بالتوتر والتشابك .

تتقاسم حركة القصيدة شخصيتان أساسيتان: القطا وسارد الحكاية، وهاتان الشخصيتان تجسدان أيضاً دلالة التمزق والإقصاء والتباعد؛ فأحدهما أرضى إنسانى، والآخر فضائى علوى. ومن الملاحظ أن القطا يحلق فى فضاء النص وحيداً، إذ إن الإشارات إليه تتم، دائماً، باعتباره مفرداً، مع أن لفظ القطا لا يدل على المفرد بل على الجمع. وبذلك فإن استخدام القطا بدلالة الإفراد هو عزل له عن سربه، ونأى به عن مجتمعه [١٨]. وهكذا يتجلى أمامنا، ثانية، تجسيد آخر من تجسيدات النفى، والنبذ، والإقصاء.

ومن ناحية أخرى، فإننا حين نتأمل كلمة القطا نجد أنها مشحونة بالتداعيات والتفجرات الوجدانية. إن القطا وهو يلمس ماء الذاكرة فكأنما يندفع إلينا من رماد قراءاتنا المنسية

ساحباً معه الكثير من الظلال المشتعلة والإيماضات المتاعة؛ فالقطا كلمة ذات غنى سيميائى كبير(19). وشعرنا القديم يمدنا بذخيرة غنية من تداعيات هذه الكلمة وأصدائها التى ترتبط بالمرأة والطمأنينة وتكتنز بدلالات الحنين والانقطاع.

ما الذى يسعى هذا النص إلى تجسيده أو الإفصاح عنه؟

لاشك أننى لا أنقب، هنا، عن مجرى يتدفق بين النص ومرجع خارجى ما؛ إذ من السهل تماماً أن نبحث عن شظايا من حياة كاتب النص وهى تنعكس فى ماء القصيدة أو مراياها الماكرة. لكن ذلك سيلقى بنا فى أرض بعيدة عن النص، ليس فيها غير رائحة الوثيقة الحياتية، أو التاريخ الشخصى.

يبدو أن الطريق الأفضل للوصول إلى حقيقة نص ما، هو أن نسلم مع رودوى (20) حين يشير إلى أن الكاتب يتخفى، دائماً، وراء قناع ما، وإلا وجدنا أنفسنا ننقب فى بقعة، تقع خارج النقد، أو وراءه تماماً.

مَنْ يطارد مَن فى هذا النص؟

قد يكون الإنسان مطلقاً، أو المثقف تحديداً، أو الشاعر بشكل أخص وهو ينهمك فى هذا الاشتباك الأزلى مع حلمه أو غوايته. ربما هو آدم، الكامن فى كل منا، حين ينفلت من عبء الجنة منخرطاً فى حرية وهمه أو ضياعه، مقترفاً لذة المعصية التى تقوده، أو يقودها، صوب تجربة كيانية حافلة بالتشتت والأحلام المحضة، أو السعى الذى لا يتوج، أبداً، إلا بالأسى وعدم الاكتمال.

طردية

١ ـ هو الربيع كان، واليوم أحدْ

٢ ـ وليس فى المدينة التى خلتْ

٣ ـ وفاح عطرها سوایَ،

٤ ـ قلتُ أصطادُ القطا.

٥ ـ كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد

٦ ـ يحط فى حلمى ويشدو

٧ ـ فإذا قمتُ شَرَدْ

٨ ـ حملتُ قوسى، وتوغلتُ بعيداً فى النهار المبتعدْ

٩ ـ أبحث عن طير القطا

١٠ ـ حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب،

١١ ـ ولاح لى بريق يرتعد

١٢ ـ كان القطا ينحل كاللؤلؤ فى السماء ثم ينعقد

١٣ ـ مقترباً، مسترجعاً صورته من البدد

١٤ ـ مساقطا كأنما على يدى،

١٥ ـ مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد

١٦ ـ وصاعدًا بلا جسد

١٧ ـ صوبت نحوه نهارى كله

١٨ ـ ولم أصِدْ

١٩ ـ عدوت بين الماء والغيمة،

٢٠ ـ بين الحلم واليقظة، مسلوب الرشَد

٢١ ـ ومذ خرجت من بلادى

٢٢ ـ لم أعدْ!

الهوامش :

١ ـ روبرت شولز، **السيمياء والتأويل**، ترجمة : سعيد الغانمى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤، ص ١٨٩ .

٢ ـ انظر: Cleanth brooks and R.P. Warren, **Understanding Poetry**, Fourth Ed. New York, 1976, p. 21.

٣ ـ حاتم الصكر، **مالا تجلبه الصفة**، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت ٩٩٣، ص ٧٢.

٤ ـ انظر: **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, en-larged edition**, Edited by: Alex Preminger, Macmillan press, London, 1979, p. 550.

٥ ـ انظر: Cleanth brooths, **Ibid**, p. 23.

٦ ـ كمال أبو ديب، **فى الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٧، ص ١٣٦

٧ ـ محمد جمال باروت، **الحداثة الأولى**: دراسة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩١، ص ٢٠٤.

٨ ـ سوزان بيرنار، **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، ترجمة : زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣ ص ٢٣٠ .

٩ ـ اعتمدت نصا لهذه القصيدة، بخط الشاعر، منشورا فى دورية أسبانية تعنى بالشعر العربى **Tiempo De Poesia Arabe** No 33-34, 1994.

١٠ ـ مجدى وهبة، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص ٢٣٦.

١١ ـ لمزيد من التفاصيل عن قصيدة الصيد أو الطرديات، دلالة وتركيبا وإيقاعا. انظر: دراسة Jaroslav Stetkevych عن الصيد فى الشعر العربى، المنشورة فى: **Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature**, edite by: J/R. Smart, Curzon Press, 1996 - pp. 102- 118.

١٢ ـ روبرت شولز، **المصدر نفسه**، ص ١٨٩ .

١٣ ـ كمال أبوديب، البنية والرؤيا : التجسيد الأيقونى، **الأقلام**، العدد ٤ ـ ٥، ١٩٨٧ ، ص٥.

١٤ ـ على جعفر العلاق، فى **حداثة النص الشعرى: دراسات نقدية**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٤٦ .

١٥ ـ **لسان العرب المحيط**، تحقيق وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، المجلد ٢، بيروت ، د.ت، مادة «طرد».

١٦ ـ **لسان العرب المحيط**، المجلد٢ ، مادة «قطا» .

١٧ ـ انظر: Jaroslav Stetkevych, **Ibid**, p. 115.

١٨ ـ يبدو أن العدوى الشعرية لهذا النص قد سرت إلىّ أنا أيضا، فها أنا استخدم كلمة « القطا » فى هذا البحث للدلالة على المفرد، كما فعل الشاعر فى قصيدته تماماً، لا للدلالة على الجمع.

١٩ ـ انظر: Jaroslav Stetkevych, Ibid, p. 112.

٢٠ ـ انظر: Allan Rodway, **The Craft of Criticism**, Cambridge University, 1982, pp. 44 - 45.



رصاصة زينون

تأملات حول قصيدة اغتيال

حسن طلب*

تمثل قصيدة «اغتيال»، في رأيى، إحدى العلامات المضيئة الكبرى فى تجربة أحمد عبدالمعطى حجازى الشعرية، لا باعتبارها واحدة من فرائد هذه التجربة وخرائدها فحسب، ولا حتى باعتبارها مجرد واحدة من الخوالد فى تراثنا الشعرى المعاصر، ولكن ـ وهذا هو الأهم ـ باعتبارها قصيدة كاشفة، بالمعنى الذى يمكّننا إلى حد كبير من قراءة تجربة حجازى على ضوئها، إذا ما استطعنا بالطبع أن نقرأها القراءة التى تنفذ منها إلى ما وراء السطح.

كنت قد قرأت القصيدة للمرة الأولى فى مجلة (الشعر) التى رأس تحريرها صلاح عبدالصبور، وأصدر منها عددا يتيما عام ١٩٧٢: وكانت فى العدد إلى جوار قصيدة «اغتيال» قصيدة أخرى مهمة لصلاح عبدالصبور هى «توافقات» التى ظلت من أحب أعماله إلى نفسى، فاحتلت عندى من شعر عبدالصبور ما احتلته «اغتيال» من شعر حجازى؛ ولم يكن إعجابى بهاتين القصيدتين راجعا فحسب إلى إحكامهما الفنى المرهف وبنائهما اللغوى المتقن، مع أن إحكام البناء فيهما يستحق الإعجاب بالفعل، ولكنه كان راجعا إلى التجربة الوجودية الحية التى شكلت بأحاسيسها الفياضة وإيقاعها المركب العميق، مادة هذا البناء الخارجى المتقن؛ وإنه من المفيد هنا أن نتذكر ما قيل من أن البناء الخارجى ليس كافيًا، فالجسم الميت قد يكون تام التكوين الخارجى، ولكنه مع ذلك ميت[1].

ويحسن بنا، قبل أن نشرع فى قراءة القصيدة، أن نتوقف لنطالعها كاملة، حيث نثبت نصها فى نهاية المقال. كتبت قصيدة «اغتيال» على إثر حادثة حقيقية، فقد اغتيل وصفى التل رئيس الوزراء الأردنى أمام بهو فندق شيراتون بالقاهرة على يد أحد الفلسطينيين عام ١٩٧١؛ وقد يوحى ذلك إلى القارئ بأنه أمام قصيدة من قصائد «المناسبات»، غير

* شاعر وناقد مصرى، نائب رئيس تحرير مجلة (إبداع).

أن قراءتنا القصيدة تعلمنا كيف يمكن لأى عمل فنى كبير أن يتخذ من «المناسبة» أو الحادثة الواقعية نقطة انطلاق إلى آفاق وجودية وفلسفية قد لا تمت إلى هذه الحادثة بصلة مباشرة أو حتى غير مباشرة. والحق إن الأعمال الأدبية والفنية الكبرى فى التاريخ الإنسانى هى فى الغالب تلك التى نجحت فى أن تعلو على المناسبات التى أثارتها واستطاعت أن تتجاوزها إلى ما ينسينا «المناسبة» نفسها، أو على الأقل يظهرنا على تفاهتها، بالقياس إلى العالم الجديد الغنى الذى يتكشف أمامنا بالتدريج؛ وقصيدة «اغتيال» ينطبق عليها هذا الوصف لأسباب كثيرة من أهمها أننا لا نصادف فيها أى تحديد من أى نوع لشخصية الفدائى الفلسطينى الذى نفذ عملية الاغتيال، ولا لشخصية المسؤول الأردنى الذى اغتيل، وكل ما نصادفه هو القاتل وضحيته، بعد أن تم تجريد الطرفين من علائقهما الظرفية، كى لا يتبقى فى النهاية إلا الجوهر الإنسانى وحده، فى مواجهة درامية يخيم عليها شبح الموت، ويمتحن فيها هذا الجوهر الإنسانى ذاته امتحانا عصيباً لا تزيد مدته عن اللحظة البينية الخاطفة المتوترة التى تعقب الضغط على الزناد من قبل القاتل، وتسبق استقرار الرصاص فى لحم الضحية.

نحن، إذن، أمام مشهد قتل، وبالتحديد أمام مشهد اغتيال، وهذا المشهد الدموى يتكرر فى شعر حجازى، فنطالع مثلا فى قصيدة «جرينكا»:

... ...
والرئيس الاشتراكى على سجادة البهو
بنظارته، شيخ وحيد،
هجرته هيبة المنصب
والحراس قتلى حوله
والدم مازال طريا
وجنود الانقلاب الجامدو الأوجه
يلقون على جثته القبض،
ويصطفون كالأعمدة الجوفاء فى البهو
ولن تمضى سوى بضعة أيام
وتأتى فرق التنظيف كى تغسل هذا الدم بالماء،
وتمحو من على الجدران آثار الدخان.(٢)

وربما نكون قد ضللنا الطريق لو أننا سمحنا لأنفسنا بأن ننساق وراء إغراء هذا المشهد الدموى الفاجع المتكرر، لنبحث له عن تفسير مقبول ـ أو غير مقبول ـ فى شعر حجازى، فالطرق السهلة المعبدة ليست بالضرورة هى التى تفضى دائما إلى الغايات المنشودة؛ ولعلنا لو جربنا طرقا أخرى وعرة أو غير مألوفة سنكون أكثر توفيقا، فحتى لو لم نصل إلى غاية معلومة، سنصبح على الأقل وقد استمتعنا بجدة الطريق وخبرنا مآمنه وعثراته.

لنكف، إذن، عن التحديق فى آثار الدماء التى تلون المشهد، ولنحصر انتباهنا كله فى لحظة القتل الخاطفة. هى لحظة خاطفة كالبرق، ولكنها هى وحدها المشحونة بهول المفاجأة فى المشهد كله، وليس ما قبلها وما بعدها إلا تمهيدا وأثرا، والفنان الحقيقى هو الذى يستطيع أن يمسك بهذه اللحظة المفاجئة المتوترة الرواغة، ويثبتها بقوة الخيال، دون أن ينخدع بما عداها من تمهيدات وآثار.

إن المشهد الدموى الذى رأيناه منذ قليل يلون بعض القصائد فى شعر حجازى، بالإضافة إلى قصيدة «اغتيال» نفسها، سيتراجع شيئا فشيئا إذا ما أحسسنا بالكثافة الباهظة التى تختزلها تلك اللحظة البينية الخاطفة، إلى أن يتوارى تماما ليفسح المكان فى القصيدة لتلك اللحظة البرزخية التى تفصل ما بين الحياة والموت، وتصل بينهما فى الوقت نفسه، فتصبح هى بطلة القصيدة ونبع شعريتها، ولا يتبقى حينئذ من التفاصيل غير ما يرسمه الذهول وتجسده المفاجأة لكل من يستطيع أن يقبض على هذه اللحظة المارقة ويعيش هولها، وهذا هو ما يسمح لنا بأن نستعيد ونحن نقرأ «اغتيال» بيت إسماعيل صبرى:

ألا إن بين الفم والكأس فسحة
لركض عظيمات تشيب النواصيا

بل إن العارف بشعر حجازى يستطيع أن يقرأ بعض قصائده الأخرى المهمة، فلا يجد نفسه إلا أمام تنويع جديد على تلك اللحظة البرزخية التى صادفناها فى «اغتيال». لنقرأ مثلا قصيدة قصيرة من ديوان (كائنات مملكة الليل) بعنوان «ثلج»:

البياض مفاجأة
حين عريت نافذتى

شدنى من منامى النديف
الذى كان يهطل متئدا
مانحا كل شئ نصاعته
ومداه الشفيف
شدنى
كان دوامة من رفيف
جذبتنى لها
فرحلنا معا وانطلقنا
نرفرف من غير ظل
ونرقص بين الصعود وبين الهبوط
يراودنا العشب
والشجرات العرايا
ومتكآت النوافذ والشرفات
وأيدى الصغار وأيدى التماثيل
والكائنات المطلة حول السقوف
بياضا تقلب فى ذاته
كرفوف من البجعات
على نبع ماء
يمسِّحْن شهبة أعناقهن الطوال
على ريش أجسادهن الوريف!
ثم أشرقت الشمس من فوقنا
فسقطنا معا
وانحللنا معا
فى رتابة هذا السواد الأليف! (٣)

لا فرق، إذن، بين مفاجأة انهمار الرصاص فى «اغتيال» ومفاجأة انهمار الثلج هنا، فكلاهما مفاجأة قد يصبغها اللون الأحمر فى مشهد الاغتيال الدموى هناك، أو قد يجللها البياض الناصع فى مشهد هطول النديف هنا. ولكنها فى كل الأحوال، ومهما تغيرت الألوان، تبقى فى جوهرها المفاجأة الدالة على كثافة اللحظة البرزخية أو اللحظة البينيّة، كما سمّاها جابر عصفور فى مقال له مهم عن شعر حجازى بعنوان «السفر فى منتصف الوقت»(٤). وإذا كانت هذه اللحظة محصورة فى «اغتيال» بين خروج الرصاصة واستقرارها فى جسد الضحية، فإنها هنا محصورة بين إشراقين، أو بين صحوين، فقد كانت الشمس مشرقة قبل أن يهطل النديف، ثم عاودت إشراقها لينقطع الهطول ويتلاشى البياض ويعود الجو صحوا كما كان، أى يعود أسود وينحل كل شئ ويتلاشى فى «رتابة هذا السواد الأليف». ولا نستطيع هنا أن نفهم صلة إشراق الشمس بالسواد إلا فى ضوء ولع حجازى بالحضور الطاغى الكثيف الذى تمثله اللحظات البينية، ونفوره فى الوقت نفسه من النهايات حتى لو كانت مشرقة، وهذا ولع قديم يشكل خصيصة أساسية فى شعر حجازى، بل فى شعر كل من يحتفى بالحياة وتجاربها الحية من الشعراء الكبار. وإنا لنقرأ فى قصيدة «إلى اللقاء» التى كتبها حجازى عام ١٩٥٦؛ أى قبل خمس عشرة سنة من قصيدة «اغتيال»، هذا المقطع:

لشدَّ ما أخشى نهاية الطريق
أود ألا ينتهى
ولا يضيق (٥).

فى هذا الشعر تكون الأولوية دائما للتجربة؛ أى للطريق الذى لا يشير إلى أية غاية معلومة بقدر ما يكون هو ذاته الغاية، ونستطيع بعبارة أخرى أن نقول إن الأولوية للفعل، بغض النظر عن أسبابه وآثاره، أو مقدماته ونتائجه، وبقدر ما يظل حجازى مخلصا لهذا المبدأ، يبقى قابضا على جوهر الشعر الذى لا يشير إلى غاية أبعد منه، لأنه أسمى من أن يعمل خادما فى ساحة السياسة أو الدين أو الأخلاق أو غيرها من الساحات. وتحضرنى، هنا، الحكاية التى رواها الناقد الأمريكى جون كرو رانسوم John Crowe Ransom عن صائد السمك الذى ظل على شاطئ البحيرة طوال النهار ينهمك فى الصيد ويحسب حساب كل ما يتعلق به سوى نيل السمك نفسه(٦)، ولعل الدلالة الأساسية فى هذا المثل تشير إلى أن من يكون هدفه السمكة يستطيع أن يذهب إلى السوق ويشتريها، أما الصيد فله شأن آخر.

لقد ظل حجازى مخلصا لهذا المبدأ فى قصائده المهمة على طول مسيرته الشعرية، ولعل هذا هو ما أكسب تجربته خصوصية لا تخطئها العين وأضفى عليها فرادة تميزه عن غيره من الرواد، فكأن شعره كله عبارة عن ترجمة لرغبة حيوية عارمة يريد لنفسه ـ ولنا أيضا ـ أن يبقى دائما فى حمياها. وهذا هو السر فى كراهة النهايات، والحفاوة باللحظات الحية الفاعلة المشحونة بطزاجة المفاجأة بدلا من

رتابة الألفة، وبتوتر الخطر بدلا من سكون الأمن أو سكينته، وبجحيم الشك والاحتمال بدلا من نعيم الإيمان واليقين، وبنار السؤال بدلا من جنة الجواب، فى شعر حجازى عامة. هذا كله هو ما تغلى به اللحظات البينية وتمور وتضطرب، كما رأينا فى «اغتيال»، بين ضغط القاتل على الزناد واختراق الرصاص جسد الضحية، وفى «ثلج» بين الصعود والهبوط، وبين إشراقة الشمس الأولى وإشراقتها الثانية، وكما يمكن أن نرى فى قصائد أخرى مهمة فى تجربة حجازى، نجد هذه اللحظة ممثلة فى المسافة التى تتوسط بين القرية والمدينة فى قصيدة «تعليق على منظر طبيعى» التى كتبها حجازى عام ١٩٦٧:

كانت سيارتنا تلتهم الخيط الأسفلت
الصاعد من قريتنا لمدينتنا
حين تمنيت لو أنى أقذف نفسى
فوق العشب المبتل(٧).

ونجدها فى قصيدة «مرثية العمر الجميل» ممثلة فى الفراغ الحرج الذى يتوسط بين حلم الشاعر وادعاء الملك:

من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا
المغنى الذى طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه
أم هو الملك المدّعى أن حلم المغنى تجسد فيه؟(٨)

أما فى «مرثية لاعب سيرك» فنجدها فى حركة اللاعب بعد أن يكون قد قفز عن موضعه، وقبل أن يكون قد استقر فى الموضع التالى:

تركت ملجأ، وما أدركت بعد ملجأ
فيجمد الرعب على الوجوه لذة
وإشفاقا وإصغاءً
حتى تعود مستقرا هادئا
ترفع كفيك على رأس الملا(٩).

إن حجازى يعى، بلا شك، أن هذه اللحظة هى ينبوع الشعر الذى لا ينضب، وهو يسميها «اللحظة المدمّرة» فى «مرثية لاعب سيرك»، ومن هنا فهو يصوب عينيه دائما باتجاه تجسداتها الحية فى الواقع ونظائرها المتنوعة فى الفعل الإنسانى بكل أبعاده الروحية والمادية، العاطفية والعقلية..إلخ؛ والحق إن هذا يتفق تماما مع المبدأ الاستيطيقى القائل بأن مادة الشعر ليست فى المناسبة أو الحدث الخارجى، ولكنها فى الحياة الباطنة للفعل الإنسانى الخلاق(١٠)، وهذا الفعل الخلاق مرهون عند حجازى باللحظات البينية التى برع فى استثمارها، ونجح فى اقتناص مستويات عديدة لمختلف تجلياتها.

من يستطيع، إذن، أن يمسك بالرصاصة وهى فى طريقها من فوهة البندقية إلى جسد الضحية؟!

هذا السؤال هو التحدى الحقيقى الذى تواجهه قصيدة «اغتيال»، وهو تحد شائق ولكنه فى الوقت نفسه تحد هائل مركب؛ فالأمر يحتاج هنا لكى نتخيله لا إلى براعة الفيلسوف اليونانى زينون الإيلى Zeno the Eleatic فى حججه التى أبطل فيها حركة السهم المنطلق(١١)، فحسب، بل أيضا إلى براعة الشاعر فى إفساد حجج الفيلسوف على نحو ماصنع بول فاليرى P.Valery فى قصيدته المشهورة «المقبرة البحرية»(١٢)، ويلفت النظر فى حديث فاليرى عن قصيدته هذه ما ذكره عن الهوة البرزخية التى تفصل بين المعرفة والوجود. ويحق لنا الآن أن ننتقل من سهم زينون إلى رصاصته، إن جاز التعبير، ومن بول فاليرى إلى أحمد عبدالمعطى حجازى.

تبدأ قصيدة «اغتيال» باعتراف عادى يقر فيه القاتل بجريمة القتل:

إننى قاتله
أفرغت فيه عشر طلقات.

غير أنه لا يحسن بنا أن ننخدع بهذا الاعتراف، ولا حتى بمشهد القتل من الأساس. وإذا كان لابد لنا من أن نصدق القتل، هنا، فليس إلا كما يمكن أن نصدقه فى قصيدة أخرى لحجازى هى «تروبادور» (١٩٧٣)، حيث يقول:

أبحث فى طوالع السماء
عن قاتلى
قبل رفيقى فى السفر. (١٣)

ليست القضية، إذن، فى عملية القتل ذاتها بما سبقها وصاحبها من ملابسات سياسية وما تلاها من آثار

وردود أفعال، ولكن فى هذه اللحظة الوجودية المدمرة التى وصفها حجازى من قبل فى «مرثية لاعب سيرك»، إنها اللحظة التى مرت منذ أن ضغط القاتل على الزناد إلى أن استقر الرصاص فى جسد المقتول. فى هذه اللحظة وحدها تكثيف هائل للحظة المواجهة التى ترمز هنا للوجود الإنسانى كله فى دراما صراعه الدائم مع مختلف العناصر الخارجية والباطنية التى يتشكل من نسيجها جوهر الحياة.

القصيدة لا تنحاز إلى القاتل ولا إلى المقتول، بل تنحاز فقط إلى نفسها عن طريق إخلاصها لهذه اللحظة الوجودية المدمرة، وفى هذه اللحظة تكون المواجهة نفسها هى مدار التجربة ومركز الجذب فيها، أما أطراف المواجهة فهم يتحركون هنا وهناك ويتبادلون المواقع بينما تبقى المواجهة مستعرة؛ فالقاتل أصبح هو القتيل، حين أمكن للسؤال الذى تخيل القاتل أن القتيل يوجهه إليه: «من أنت؟» أن يتحول إلى رصاصة قاتلة، ولأن السؤال تحول إلى رصاصة، فلمَ لا تتحول الرصاصة بدورها إلى سؤال؟! بل إن الرصاصة نفسها لم تكن فى البداية غير وردة حمراء فى يد القاتل «فقذفت الوردة الحمراء ـ صارت طلقة ـ صارت حريقا»!

إذن، هذه قصيدة مخادعة، رواغة، متحولة الدلالات. فنحن لا نستطيع فيها أن نميز القاتل عن القتيل، ولا نستطيع أن نفرق بين الرصاصة والوردة، أو بينهما وبين السؤال، وكل ما نستطيعه هو أن نرتعد حين نسمع القاتل يوجه سؤاله المميت: من أنت؟ وكأننا أصبحنا فجأة فى مواجهة حاسمة مع الذات، فصرنا مطالبين جميعا بأن نجيب عن هذا السؤال المدمر: من نحن؟ لكأننا كنا نجهل حقيقة أنفسنا وكنا نجهل أننا نجهل ذلك، حتى إذا ما دوى السؤال: «من أنت؟» كدوى الرصاص، أفقنا على هذا الجهل المزدوج ولم نجد أمامنا مفرا من دخول هذه المعركة الحتمية مع الذات فى مواجهة ينقسم فيه الوعى على نفسه، ولا أمل فى أن يستعيد وحدته إلا بأن يجيب عن سؤال الهوية فيخرج من هذه المواجهة منتصرا. هذه بالضبط هى قضية هذه القصيدة التى تتجلى فيما ورد فى نهايتها على لسان القاتل:

من أنا حقا؟
ترى هل كان يدرى
أنه ألقى سؤالا خطرا!
أنه، لو لم أجبْ،
يوشك أن يهزمنى
يوشك أن يرجع لى منتصرا!

ليس هناك قاتل ومقتول إذن، إنما ذات منقسمة يواجه نصفها المقتول نصفها القاتل؛ ومعنى هذا أن المشهد هنا يخلو من أى طابع دموى لأن عملية القتل لا تمثل إلا المواجهة العصيبة التى يجتازها الوعى المنقسم بحثا عن هويته، إنها الرحلة الشائقة الشاقة التى قد ينفق الإنسان فيها عمره كله فى سبيل مطابقة المظهر بالحقيقة واستبدال سمات الوجه الحقيقية الحميمة بميسم القناع الخارجى الزائف، أو الوجه الثانى كما أسماه حجازى من قبل فى قصيدة «الموت فجأة» (١٩٦٤):

ياليت أمى وشمتنى فى اخضرار ساعدى
كى لا أتوه
كى لا أخون والدى
كى لا يضيع وجهى الأول تحت وجهى الثانى.(١٥)

لقد جرب القاتل فى «اغتيال» كيف يهرب من المواجهة مرات، جرب كيف يروغ من شرطة المرفأ فلم تدرك منه إلا «شبحا ليس يسمى»، وجرب أن يخاتل المخبر السرىّ حين صاح فى وجهه سائلا عن هويته: «من أنت؟»، وجرب أيضا أن يكون الطرف الآخر فى هذه المواجهة، فنحن نراه يسأل بائعة الهوى عن هويتها بذات الصياغة الحادة كالنصل: «من أنت؟» فإذا بها تهرب دون أن يدرك منها إلا «بقعا طيفية» تفِر من البنان! لقد جرب الهرب إذن مرة بعد مرة، ولكن سؤال الهوية حتمى لا يمكن الهرب من مواجهته، وإن أمكن تأجيله.

لحظة «اغتيال» هى لحظة المواجهة التى تأجلت غير مرة، إلى أن أصبح تأجيلها أو الهرب منها مستحيلا، فالطرفان أصبحا وقد وقعا فى شبكة غير مرئية من الخيوط التى لا تفصل بينهما إلا لكى تصلهما معا، فإذا كان أحد الطرفين

«مشدودا إلى زاوية النار» أو «مشدودا بخيط غير مرئي إلى موت محتم»، فإن الطرف الثاني ليس حرا، إنه أيضا مقيد بالخيوط ذاتها إلى قوة باطشة مجهولة توشك أن تهوى به فلا تتركه إلا حطاما:

وأنا أهوى وأهوى
ساقطا فى زمن يسبق هذا الوقت
موصولا بشئ يتحطم

وفوق ذلك، فإن «الخوف الغريزى»، عند أحد الطرفين فى هذه المواجهة، يقابله خوف آخر مختلف عند الطرف المقابل، إنه خوف من النفس، وهذا ما يؤكد الرعب الكامن فى مواجهة سؤال الهوية:

ربما داخله قبل مجيئى، ذلك الخوف الغريزى
فنحاه، وألقى فى المكان
نظرة، فانتبه الحراس
فامتد على جبهته برد الأمان!
ثم دوت طلقتى الأولى
رأيت الحرس المذعور يجرى
ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا
فكأنى خفت من نفسى
وأطلقت، وأطلقت عليه

لم يكن من الممكن فى هذه المواجهة أن ينسحب أحد الخوفين: خوف النفس والخوف الغريزى، فهما مشدودان معا بوثاق يربط ارتعاشات الزناد فى إصبع القاتل بارتعاشات «الدم الأعجم» فى جسد المقتول، ولا سبيل للانتصار والخلاص من هذه المواجهة العصيبة، إلا بالإجابة عن سؤال الهوية.

وحجازى، هنا، لا يخطط لصياغة أى جواب. ليس لأنه يرى أن الجواب الواحد الجاهز لا وجود له فحسب، بل لأنه يرى أيضا أن الجواب هو النهاية التى لا يريد أن يبلغها أبدا، إنه يريد لنفسه ـ ويريد لنا كذلك ـ أن يظل فى قلب المعمعة بغبارها وجلبتها، وفى أتون المواجهة بدخانها ولهيبها، وهكذا تصبح حياتنا وليست هى إلا مواجهة مستمرة ينقلب فيها أى جواب ـ إن وجد ـ إلى سؤال جديد، حجازى لا يريد لنفسه ـ ولا يريد لنا بالتأكيد ـ أن يكون مجرد متفرج أو شاهد، إنه لا يرضى إلا بأن يكون فى مهب الأسئلة، فإما قاتلا أو قتيلا:

آه، لا تسألونى جوابا
أنا لم أكن شاهدا أبدا
إننى قاتل أو قتيل(١٥)

ليس هناك اغتيال فى قصيدة «اغتيال» إذن، اللهم إلا إذا كان اغتيالا بكل أنماط السكون والهروب والاحتماء وراء الأقنعة، فنحن لن نكون جديرين بإنسانيتنا إلا إذا جعلنا من حياتنا سلسلة مستمرة من المواجهات، مواجهة الأسئلة التى يطرحها علينا واقعنا من خلال مواقف مختلفة كل لحظة، ومواجهة الأسئلة التى يطرحها علينا وجودنا نفسه، فنظل بذلك فى قلب التجربة لا تسلمنا مواجهة إلا لأخرى، ولا ننتهى من كشف إلا لننتقل إلى كشف جديد.

كنت قد سألت نفسى منذ ربع قرن لمَ أعجبتنى قصيدة «اغتيال»؟ وظللت أهرب طوال هذه المدة من المواجهة، وإن كنت قد حاولت الآن أن أجيب، فإن ما تعلمته من «اغتيال»، ومن شعر حجازى عامة، يؤكد لى أن هذه المحاولة ليست إلا خطوة فى مواجهة لابد من أن تبقى قائمة ليظل السؤال مطروحا. وليس هذا هو كل ما تعلمته، فقد تعلمت أيضا كيف أصدق فلاسفة الفن، حين يقولون إن الحقيقة فى الشعر ليست ماثلة فى التجارب التى يسجلها، ولا فى البناء المجرد الذى ينتظم هذه التجارب، ولكن فى طريقة الإدراك التى تجعلنا لا نحس بالبناء إلا من خلال التجارب(١٦). وربما يكشف هذا القول عن مواطن النقص فى قراءتى هذه لقصيدة «اغتيال»؛ فلا يزال هناك كثير مما يجب أن يقال حول بناء القصيدة ومعمارها الفنى المدهش فى صلته بالتجربة التى تدور حولها القصيدة. وإذا كان لى أن أعتذر بشئ عن هذا التقصير، فبعبارة إيجلتون التى وصف فيها النقد اليوم بأنه قد فقد وظيفته الاجتماعية الأساسية، فأصبح إما فرعا من العلاقات العامة فى صناعة الأدب، أو مجرد عمل محبوس داخل جدران الأكاديمية(١٧). ومع ذلك، فنحن فى حاجة دائمة إلى عون الأكاديميين المحترفين، فمن غيرهم يستطيع أن يسد ما بين خواطرنا النقدية من فجوات؟

اغتيال

إننى قاتلُهُ!
أفرغت فيه عشرَ طلقات
تُرى كيف يحس الدم هَذا المطر النارى،
ينهال فجائياً عليه، وهو يحلم؟!
ربما داخله قبل مجيئى، ذلك الخوف الغريزى
فنحَّاه، وألقى فى المكان
نظرة، فانتبه الحراس،
فامتد على جبهته برد الأمان!
ثم دوت طلقتى الأولى،
رأيت الحرس المذعور يجرى
ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا.
فكأنى خفت من نفسى
وأطلقت، وأطلقت عليه
وهو مشدود إلى زاوية النار،
كما لو أنه قد وطَّن النفس على استقبالها حين تدمدم
لم يكن يهرب منى.
كان قد أصبح مشدوداً بخيط غير مرئىٍّ إلى موت محتَم
فأدار الجسد الصامت نحوى
يتقاضانى الذى يكفيه من حقدى
إلى أن يعرف الراحة من هذا اللقاء المتجهم
آه! ما بين ارتجاف الوجه قبل الطلق
حتى تستقر النار فى اللحم
تُرى أىُّ حديث متلعثم
كان يجرى بيننا؟
هل قال لى: من أنت؟!
كانت أغنيات من بلادى
وقتها تلمع فى ذاكرتى،
والمطر النارى يعلو ويجمجم
مزهراً فى صخرة الجسم المعادى
واصلاً بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه
وارتعاشات الزناد
عاقداً ما بيننا صلحاً نهائياً،
كأنى كنت وحشاً حينما انهرت عليه
شارباً من دمه كأساً،
كأنى كنت ظمآن إلى شئ حقيقى كهذا الجرح
فاسترضعته
والموت يلتف علينا..ويخيم!

من أنا حقاً؟
ترى هل كان عدلاً،
أننى لم أعطه رد السؤال
أو لم ندخل شريكين معاً،
هل كان من حقى فى هذا النزال
أن أرى وجه غريمى
دون أن أجعله يشهد وجهى!
كان جلاداً!
وقد جاء بهذا الوجه،
لكنى دخلت البهو بالوجه الملثم
وهو حقاً يستحق الموت!
لكنَّ تمام العدل أن أشهده أنى ولى الدم،
أنى الشفرة الأخرى على خنجره الدامى المسمم
ربما كان إذا جاوبته قاوم،
أو فر،
أو استنجد،
أو ناشدنى معترفاً بالذنب
أنى أمنحه مغفرتى.
لكنه أومأ لى إيماءةً غامضةً،
ثم مضى محتميا بالموت، محفوفاً بأصوات تنادى
وأنا أهوى ، وأهوى،
ساقطاً فى زمن يسبق هذا الوقت،
موصولاً بشئ يتحطم؟
آه يا حبى الذى لا يتكلم!
جئتنى قبل زمانى
ثم أخلفت مواعيدك حتى كدت أهرم

لم أصدق أنها قد منحتنى كل شئ مرة واحدةً.
أنزلها سائقها،
فانفلتت داخله ترفل فى نبل وديع
وتعرَّت مثلما تفعل لو كانت تعرت وحدها.
كان الربيع

زغباً فى الأرض.
والأصوات تأتى بعد أن تفقد معناها
وضوء الشمس يأتى من زجاج
ثم ينحلُ ويعطى جسمَها
بقعا طيفية تهرب منى كلما لامستُها
حتى إذا قلت لها: من أنت؟ فرت
دون أن تترك لى حتى اسمها!

آه ! عشرون ربيعا
وأنا أنتظر الخطو الذى يهبط فى رفق
وأعتلُ وأحلم
وأنا أمسك فى جلدىَ من ملمسها،
ما تترك الأيام للعاشق
أعدو خلف ما يهرب من صورتها
وأصد النوم والنسيان عنها وأجوع
وأنا أطوى بلاد الله،
لا أملك إلا وردة حمراء .

فوق الجسر قال المخبر السرى: من أنت؟
أجبت المخبر السرى: مغرم؟
هل تُرى مرت؟
فلم يدرك وأقصانى عن الجسر
دخلت البهو،
كان المخبر السرى يعدو،
فقذفت الوردة الحمراء
صارت طلقة،
صارت حريقاً،
وهمو يعدون خلفى،
وأنا ألهث إعياء
وأذوى،
وأضيع!
كانت المرفأ دارا للجميع
قلت فلأعط النهار اسما،
وأعطى الليل اسما
وجعلت القلب قلبين
تعلمت الذى يجعل من وجهى ترياقاً وسماً
وتعلمت كلاماً من لغات الأرض،
أستهوى الغريبات به ليلاً،
وأصطاد الدموع!
صرت إن غنيت فى الأسواق طارت نحوى
الأشياءُ،
أو أومات فى الملهى إلى غانية صارت على مائدتى
جارية،
أو.. أوقعت بى شرطة المرفأ عادت،
دون أن تدرك إلا شبحاً ليس يُسمَّى!
ما الذى أوقعنى فى هذه المرة؟
هل دلت على الخمر،
أم بائعة الزهر،
أم انهارَ قناعى بغتة،
وانفضح السر المنيع!

كلهم كانوا خصومى،
البهو، والحيطان، والمرمر، والحراس،
والأمن الذى فى أعين النسوة والأطفال،
كانوا يتحاشون قدومى
كلهم فى ألفة صامة تشملهم
كانوا يجيئون ويمضون إلى أن يلمحونى
فيصيب الذعر ما علّق فى أفواهم من كلمات
ويديروا النظرات
قلت: كم قنبلة تكفى لكى تهدم هذا العالم الفاسد،
واستضحكت فى نفسى لهذا الخاطر الشرير،
كم ألف سنة!
سوف تمضى، قبل أن تسترجع الأرض بنيها
وتعود الأزمنة!
قال لى: من أنت؟
كانت أغنيات من بلادى
وقتها تلمع فى ذاكرتى،
والمطر النارى يعلو ويجمجم
مزُهراً فى صخرة الجسم المعادى
واصلاً بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه،
وارتعاشات الزناد
عاقداً ما بيننا صلحاً نهائياً،
كأنى كنت وحشاً حينما انهرت عليه

شارباً من دمه كاساً،
كأنى كنت ظمآن إلى شئ حقيقى كهذا الجرح،
فاسترضعته
والموت يلتف علينا.. ويخيم!

من أنا حقا؟ ترى هل كان يدرى،
أنه ألقى سؤالاً خَطرا !
أنه، لو ألم أجب، يوشك أنْ يهزمنى،
يوشك أن يرجع لى منتصرا !
(١٩٧١)

الهوامش

(١) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنه، بيروت ١٩٦١، ص١٠٥.

(٢) أحمد عبد المعطى حجازى، قصائد مختارة، منشورات الخزندار، ط(١) ١٩٧٢، ص ص١٤٥ـ ٥٧.

(٣) قصائد مختارة، ص١٩٣/٥.

(٤) جابر عصفور، «السفر فى منتصف الوقت»، مجلة إبداع، يونية ١٩٩١.

(٥) قصائد مختارة، ص٧٤.

(٦) جون كرو رانسوم، الشعر كلغة بدائية، ضمن كتاب: الأديب وصناعته، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط(٢)، بيروت ١٩٨٣، ص٧/٨٥.

(٧) قصائد مختارة، ص١٤٢/٣.

(٨) قصائد مختارة، ص١٦١.

(٩) قصائد مختارة، ص١٣٥.

(١٠) انظر: Dewitt H.Parker, **The Principles of Aesthetics** 2nd ed., Green Wood Press, Publishers, U.S.1974, p.174

(١١) انظر: Eduard Zeller, **Outlines of the History of Greek Philosophy**, 13th ed., trans. by: L.R. Palmer, Dover Publications, Inc., N.Y.,p. 52\3.

(١٢) انظر حديث فاليرى عن توظيفه حجج زينون فى كتاب: الرؤيا الإبداعية، تحرير هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر، ترجمة: أسعد حليم، مراجعة محمد مندور، سلسلة الألف كتاب (٥٨٨)، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٦، ص٤٢.

(١٣) قصائد مختارة، ص١٨٠.

(١٤) قصائد مختارة، ص١٠٣/٤.

(١٥) قصائد مختارة، ص١٦٧.

(١٦) انظر: Joseph Wood Krutch, **Experience and art**, Collier Books, N.Y.1962, p.90.

(١٧) انظر: Terry Eagleton, **The Funtion of Criticism From The Spectator to Post- Structuralism**, Verso-London 1984,the preface.



الشاعر واستئناس الموت

قراءة فى شعر

أحمد عبد المعطى حجازى

أحمد درويش*

كـانـت لحظة الموت ، ولاتزال، من أكـثـر اللحظات المحيرة فى تاريخ الوجود، فهى لحظة تنطفئ فيها شعلة مماثلة لتلك التى يحملها كل منا ويود لها ألا تنطفئ، وهى لحظة خاضعة لآلاف الأسباب المتباينة التى يصعب من خلال تباينها عقد الصلات بين المقدمات والنتائج والتنبؤ والوقوع، ولا يسلم من الشك فيها إلا حتمية وقوع اللحظة فى ذاتها لكل من ينعم بالحياة أو يشقى بها.

ولم يتوقف الشاعر فى كل العصور وكل اللغات عن الحديث عن الموت ومحاولة معرفة ما هو؟ وما قانونه وما حجمه وما وقعه وما أثره على مجرى الحياة المتدفق؟ وفى غياب صورة الموت المحددة كانت تصورات الشعراء المتعددة له، فهو أحيانا زائر عشوائى يمر فيقطف بعض الأرواح فى ميعة الصبا ، وينسى بعضها الآخر فيمتد بها الأجل، كما يقول زهير بن أبى سلمى:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب

تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

وهو عند آخرين من الشعراء ناقد ينقب عن الجواهر الحسان فيلتقطها أولا ، وقد يهمل الأقل حسنا منها حينا من الدهر، كما كان يقول الشاعر العربى القديم:

والموت نقاد على كفه

جواهر يختار منها الحسان

أو ينقب عن ضحاياه فلا يتيمم سواهم على حد تعبير بحير بن عبدالله القشيرى:

ذرينى أصطبح ياهند إنى

رأيت الدهر ينقب عن هشام

* أستاذ النقد الأدبى والأدب المقارن، كلية دار العلوم، القاهرة.

تيممه ولم يطلب سواه

ونعم المرء من رجل تهامي

وهو عند شاعر كطرفة بن العبد صائد ماهر يكمن في نقطة مجهولة ليثب على فرائسه وقد يرخي لبعضها الحبل، فتظن الفريسة أنها حرة، ولكن طرف الحبل دائما في يديه يجذبه متى شاء:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى

لكالطول المرخى وثنياه باليد

متى ما يشأ يوما يقده لحتفه

ومن يك في حبل المنية ينقد

لكن الموت عند الشعراء الفرسان، مثل عنترة، كان خصما وندا، لايتم الخوف منه بقدر ما يتم التأهب للقائه. وهو لقاء بالموت لا يتحقق فقط من خلال مقارعة فارس آخر، وإنما يتم كذلك من خلال تجسيد الشاعر للموت نفسه الذي يرى الشاعر أنه ند له:

إن المنية لو تمثل مثلت

مثلي إذا نزلوا بضنك المنزل

والخيل ساهمة الوجوه كأنما

تسقى فوارسها نقيع الحنظل

ولقد لقيت الموت يوم لقيته

متسربلا والسيف لم يتسربل

فرأيتنا ما بيننا من حاجز

إلا المجن ونصل أبيض مفصل.

والشاعرالمعاصر يحاول - كما يقول رينيه شار - أن يضع الموت في حجمه، لا لأن الموت لا وجود له، ولا لأنه ليس بقبيح، ولكن لأنه جزء من منظومة الحياة ذاتها يمكن أن يسلك في خيط ممتد مع بقية ظواهرها فيتضاءل شبحه الميتافيزيقي المروع، ويصبح حصاده جزءا من أديم الأرض، مقوما لبقية أجزاء الحياة الأخرى، كما كان يقول المعري:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ

أرض إلا من هذه الأجساد

سر إن استطعت في الهواء رويدا

لا اختيالا على رفات العباد

فقبيح بنا وإن بعد العهد

تناسى الآباء والأجداد

لكن الشاعر المعاصر لا يكتفي بالكتابة عن الموت، إنما يلجأ إلى الكتابة في مواجهة الموت، إنه يريد أن يستأنسه، أن يهزمه، أن يمحوه، أن يخفف من وقع أنفاسه الثقيلة على مسيرة الحياة، أن يناوره. وهو يفعل هذا من خلال اللغة الشعرية التي تبنى من خلال صورها عالما موازيا تتعادل فيه المتضادات وتفرغ جوانب الشحنة الزائدة، وتبدو صورة الموت من خلالها أحيانا شاحبة جميلة، كما كان يقول بودلير عن لحظة الاحتضار:

الخفة المعشوقة، والغرابة المزهرة

وبعد لحظة ينفتح الباب ويدخل المليك

فتنتعش في نشوة ووقار

هذه المرايا الشاحبة وهذه المشاعل المنطفئة.

أو تتسرب إلينا صورة الموت «الرقيق الشفاف»، كما يقول أندريه شينيه، أو يرسم الإنسان في مواجهة الموت في صورة العنقاء التي تستطيع أن تعمر خمسة قرون، فإذا ما احترقت عادت أكثر شبابا وجمالا، كما كان يقول بول إلوار:

أيها الطائر الخرافي

تنفتح أبواب الزمان بين أقدامك

وزهور ليالي الصيف على شفاه العاصفة

ومشارف الطبيعة حيث تضحك الزهور

وتبكي في آن واحد

وهي لا تكف عن العطاء لقلبك

ولا عن فتح أبواب الزمان بين أقدامك.

إن هذا التذويب لحدث الموت مع أحداث الحياة يتم من خلال التوازى والتقارب والتداخل والاعتماد على تقنيات اللغة الشعرية فى الرصد واللمح و الإيماء والحذف، واستغلال الدلالات الإيقاعية والصوتية . وهو النهج الذى يشيع غالبا فى رسم صورة الموت فى شعر أحمد عبدالمعطى حجازى منذ ديوانه الأول (مدينة بلاقلب) ووصولا إلى «مرثية العمر الجميل»وما تلاها من قصائد. ففى قصيدة «مقتل صبى» التى تنتمى إلى ديوان البداية عند حجازى، يجئ الموت مكسوا باللون الأخضر، وهو فى الحقيقة لون الخصوبة والنماء والحياة:

الموت فى الميدان طن

والصمت حط كالكفن

وأقبلت ذبابة خضراء

جاءت من المقابر الريفية الحزينة

ولولبت جناحها على صبى مات فى المدينة

فما بكت عليه عين.

ولا يكتسب الموت جانباً من مذاق الحياة ، هنا ، من خلال اتشاحه باللون الأخضر فحسب، ولكن درجات الإيقاع الخفية فى المقطع الذى يرسم صورته ، هنا، تهبه مرحلتين نغميتين متعاقبتين، نحس فى أولاهما بوقفة السكون المفاجئة التى جسدها إيقاع البيتين الأولين ، من خلال بنائهما على تفعيلة «مستفعلن» فى صورتها الأساسية الخالية من الزحاف التى تتطلب ثلاث وقفات ساكنة على أواخر السببين والوتد. ويتقوى هذا الإحساس بالسكون والصمت من خلال اللجوء إلى القافية الساكنة فى آخر البيتين والتى يضطر معها اللسان أن يقف اثنتى عشرة مرة خلال البيتين، وكأنه يلوك مرارة الصمت المداهم للموت. لكن هذه المرحلة النغمية الساكنة ما تلبث أن تسلمنا إلى الوجه الآخر للنغم المتحرك .

والواقع إن الحركة تبدأ من جوف القافية الساكنة ذاتها انطلاقا من خامة الحرف . فالنون حرف رنين لا يخمده السكون فى حالة التشديد بقدر ما يؤكده ويترك حلقات صداه تتوالد مرات عدة فى الهواء، قبل أن تتلاشى من الآذان وتختزنها الذاكرة النغمية. وهذا الإحساس الأولى بالحركة يدعمه الانتقال بالتفعيلة من «مستفعلن» الصحيحة إلى «متفعلن» المزحفة، فتختزل مرات السكون داخل كل تفعيلة من ثلاث إلى اثنتين، فتتولد الحركة السريعة وتنزلق حركة اللسان فوق السطور ويتأكد الإحساس من خلال تضاعف الأبيات المنتمية إلى مناخ النغم المتحرك، بالقياس إلى مناخ النغم الساكن ؛ فأمامنا أربعة أبيات، هنا، فى مقابل اثنين هناك، ويتوالد عن الحدث الساكن الذى عبر عنه الفعل «طن»فى المرحلة الأولى حدث آخر متحرك يشى به فعل «الطنين» المتضمن فى حركة الذبابة فى المرحلة الثانية. وهكذا يتعاون الصوت مع اللون مع درجات السكون والحركة لكى تصبح صورة الموت جزء من صورة الحياة الشاملة ودرجة من درجاتها.

إن هذا الإحساس ببناء القصيدة لضفيرة متشابكة من عناصر الحياة والموت يلازمنا أيضا عندما ننتقل من اللقطة الغنائية إلى اللقطة الدرامية فى قصائد حجازى، ويتبدى هذا واضحا فى قصيدته التاريخية المطولة «مذبحة القلعة» ، حيث يتم تصوير لحظة الموت الجماعية العاصفة التى تشهدها قلعة محمد على ، بعد أن أغلقت أبوابها التى تئن من كثرة الدماء والصدأ على فرسان المماليك المحاصرين الذين دعوا لحفل وداع الجيش المقاتل فانهالت عليهم طلقات الرصاص كالزغاريد فأفنتهم إلا فارسا واحدا قفز بجواده من سور القلعة الشاهق وغادره قبيل الوصول إلى الأرض كى يدق عنق الجواد المرتطم ويهب الفارس الذى نجا ساقيه للريح.

إن تصوير فكرة «الضفيرة» المتلاحمة لعناصر الموت والحياة فى هذه القصيدة الدرامية تطلب حشدا لكثير من العناصر الشعرية، سواء على مستوى رسم اللوحات الممهدة، أو عناصر الحركة الملحمية المصاحبة، أو النمو بالأحداث شيئا فشيئا حتى بلوغ لحظة الذروة . ومنذ البداية تتصارع فى لوحة المدخل عناصر الفناء تصارعا تصالحيا يجعل كل عنصر منها لازما لاكتمال الصورة:

الدجى يحضن أسوار المدينة

وسحابات رزينة

خرقتها مئذنة

ورياح واهنة

ورذاذ وبقايا من شتاء.

فالدجى رمز الظلام والسلب والفناء ينسب إليه فعل الاحتضان رمز الشفقة والحنان والحرص على الوجود، وهو احتضان «للأسوار» التي تقدم الحماية والقيد في آن، وتحمل من إشارات الإيجاب قدر ما تحمل من إشارات السلب، والسحابات الرزينة المترعة بالخير وعناصر الوجود تتعرض للاختراق، حتى لو كان ذلك من قبل مئذنة قد تبعث صورتها في الأذهان صورة الرمح المدبب يخترق الصدر العريض. أما الرياح فإن صفة «الوهن» فيها تنحو بها نحو شواطئ التلاشي والعدم ولا تمثل صورة الرذاذ إلا أصغر وحدات التفتت التي تمهد لصورة «البقايا» الحية لشتاء قد رحل. وعلى هذا النحو تنسج اللوحة من عناصر بعضها خالص للإيجاب وبعضها خالص للسلب، وبعضها على «الأعراف» قابل لأن يشكل عنصر ربط بين خلايا الوجود والعدم التي لا تكف عن الحركة بين الدوائر المتشابكة.

إن الانتقال من لوحة المداخل «العلوية» الممهدة لمناخ تضافر الوجود والعدم إلى لوحة الإطار المكاني المحيط ببؤرة الحدث، يؤكد الالتزام بنفس التكنيك الشعري المتبع، فالحواري الحجرية المحيطة بالقلعة تنطلق فيها أصوات المنادين المعلنين عن «عرس الدم» المختفي تحت وشاح الاحتفال بتوديع الجيش المسافر وحركة المنادين تتم داخل الحواري القديمة التي لا تكتفي الرموز فيها بمجرد تجاور الوجود والعدم وتعايشها جنبا إلى جنب، وإنما يتم خلال رسم المشاهد تبادل الرموز لمواقعها؛ فنجد رمزا يمكن أن يجسد «العدم على مشارف الحياة» يجاوره رمز آخر يمكن أن يمثل «الحياة على مشارف العدم»:

ويعود الصمت يمشي في الحواري الحجرية

حيث مازالت رسوم فاطمية

وطلول شركسية

ودمن

ضيعت أنسابها أيدي الزمن

وعفن

وبيوت وصخور وتراب

نام فيها الجوع واسترخى الذباب

وصلاة خافتة

وكلاب وفراخ ميتة

والحواري ساكنة

غير شحاذ يغني للقلوب المؤمنة

ورياح واهنة

تتلوى في الحواري الحجرية

ثم تمضي في دروب الأزبكية

في مياه البركة الخضرا تهوي حيث يبدو

قصر مملوك جميل.

فإذا كانت الحواري مسكونة «بالصمت»، رمز السكون والعدم، فإن هذا الصمت «يمشي» منتسبا إلى عالم الحركة والوجود. وإذا كانت الحواري حجرية جامدة فإن هذه الطبيعة هي التي جعلتها تحفظ الرسوم الفاطمية والطلول الشركسية من شبح العدم التام، وتبقيها في دائرة المعدوم الذي يطل على مشارف الحياة، كما أبقت «الشحاذ» المحتاج بغنائه المستدر للقلوب المؤمنة في دائرة الحي الذي يطل على مشارف العدم، وهي من خلال ذلك ساعدت على خلق ضفيرة جانبية أخرى، وكأنها تردد صيحة أبي العلاء القديمة:

أبكت تلكم الحمامة أم

غنت على طرف غصنها المياد؟

إن لوحة الإطار المكاني هنا، وهي المليئة بمظاهر الفناء، عندما تنتهي باللون الأخضر للبركة التي يطل عليها

قصر المملوك الجميل، فإنما تعيد إلى الأذهان اللوحة الأولى في «مقتل صبي» وتجعل من تضافر عناصر الوجود والعدم تكنيكا فنيا يستأنس الشاعر من خلاله الموت، وليس مجرد حلية تصويرية تزدان بها القصيدة.

وعندما يبلغ المشهد ذروته وترسم لحظة القتل الجماعي، فإن كل العناصر سوف تختلط؛ فالنار التي تأكل الخيوط ويطفئها المطر في الصياغة النثرية سوف تتصالح مع هذه العناصر المضادة فتلتقي هي والخيوط والماء في صورة واحدة ، والزغاريد التي تمثل لحظة فرح الميلاد تختلط بالعويل الذي ينعى الراحلين، وكأن صوت أبي العلاء يطل من جديد:

وشبيه صوت النعي إذا

قيس بصوت البشير في كل ناد

وعلى هذا النحو تتشكل ضفيرة الذروة من عنصري الوجود والعدم معا:

دخلوا القلعة ثم التفتوا في بعض ريبة

فإذا بالباب يرتد هناك

وإذا صوت الجموع

صادر من خلف باب من هناك

«اطلقوا»

قالها قائد جند الأرناؤوط

«اطلقوا»

فالنار تهوى كالخيوط

كالمطر

زغردات مستريبة

تتردى بين أسوار وأبراج رهيبة.

*

إن رسم صورة الشهيد، وهي صورة تتكرر كثيرا في شعر حجازي، يفتح الباب أمام شريحة التقاء الموت بالحياة أو استئناس الموت أو مخاطبة الموت الجميل. وهو امتزاج مهّد له قبل التراث الديني وثبت صورته في الوجدان خلال حديثه عن الشهداء في مثل الآية القرآنية: «ولاتحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون، فرحين بما آتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم» . والمزج هنا في التعبير القرآني لا يكتفي بمنح صفة الحياة للموتى في جانبها المعنوي الذي يمكن أن يأخذ مفهوم دوام الذكر، ولكنه يخلع عليهم صفة الأحياء في السلوك الحسي والمعنوي، فهم يرزقون عند ربهم يوما بعد يوم، والرزق يوحي بتوفير حاجات الخلية لكي تتاح لها مواصلة الحياة، وهم يستبشرون خلال تأملهم في أحوال رفقائهم الذين لم يلحقوا بهم من خلفهم. ونحن نجد صورة الشهيد عند حجازي تستلهم هذا البعد الروحي وترسمه في أكثر من مشهد، فهي حيناً تؤكده من خلال التركيز الفني على صورة «النقيض المضاد» ، دون أن تتحدث عن ملامح الصورة الأصلية التي تود إبرازها. وهي تود من خلال هذا أن تحدث خلخلة في المفاهيم النثرية الشائعة، فإذا كنا نحن الذين لانزال على وجه الأرض، نعد «أحياء» ؛ لأن الأنفاس تتردد في صدورنا ، على حين يعد الذين واريناهم بطن الأرض «أمواتا» لأنهم توقفوا عن ممارسة حياتنا، فإن الصورة هنا تعمد إلى خلخلة أحد البعدين، في لحظة المواجهة بينهما، فيصبح الأحياء هم «الموتى» عندما يتحدثون عن الشهداء، أو يواجهون أرواحهم. وفي قصيدة «الدم والصمت» من ديوان (لم يبق إلا الاعتراف) تواجهنا هذه النغمة في محادثة الأحياء للجنود الشهداء:

نشيدكم يأتي إلينا عبر أحزان المدن

وعبر ريح الصحراء

كأنه طيف لفارس شجاع

دمعت عيونه على الهوى

فاشعلت دموعه الغيم وشقت القضاء

ونحن موتى نرهف السمع إلى نشيدكم

ندرك منه رجفة تلمع فيما ظل فينا من دماء

ثم نعود مثلما كنا.. سكونا فاجعا

فنسرع الخطو لكى ندرك مجلس العزاء

ونحن موتى لم نزل

نمضى لمجلس العزاء.

واللوحة هنا تسعى إلى تأكيد الهدف الشعرى الشعورى فى استئناس الموت من خلال الطريق المضاد. فإذا كانت حياتنا تلك التى نحياها فى رتابة وخمول وومضة يقظة خاطفة فى الدماء، يعقبها انسحاب، متراخ إلى مجالس العزاء، إذاكانت حياتنا ينبغى أن تسمى من الناحية الشعرية «موتا» ونحن من خلالها «موتى» ، فإن الحياة الجميلة تكمن فيما صار إليه هؤلاء الشهداء، حين ضحوا بالعرض من أجل الجوهر وبالزائف من أجل الصحيح.

وإذاكان الشاعر قد اكتفى هنا بتجلية «النقيض المضاد» لصورة «الحياة القبيحة» لكى تنعكس أشعتها السلبية إيجابا على صورة «الموت الجميل» ، فإنه يعود إلى تجلية «الجوهر المتميز» فى لقطة شعرية أخرى تحمل عنوان «أغنية طيار شهيد» حيث يتم الرصد فى مشهدين قصيرين متعاقبين للحظة انكشاف «الديمومة الخالدة» فى عين الطيار وهو يعبر الخيط الرقيق بين الموت والحياة:

أطلقت نارى.. وابتسمت للزئير

أطلقت نارى.. ثم قبلت الجراح

أطلقت نارى

كوكبى يهوى محطم الجناح

أما أنا.. فلم أزل أطير..

لم أزل أطير!

وهذه الطلقة التى عبر الطيار الشهيد من خلالها حاجز جاذبية الجسد هى التى جعلته يدخل فى مدار فضائى لانهائى طائرا لا يكف عن التحليق والطيران، وهى التى جعلت صوت الشاعر المنبهر بلقطة الموت الجميل يعلق فى خشوع:

يا ليتنى يا أيها الطائر ريش فى جناحك الكسير

يا ليتنى بعض الرماد من حريقك المثير

وهى لقطة تصل بفكرة استئناس الموت الى مدى شعرى بعيد.

وإذكان الطيار الشهيد قد اختار السباحة اللانهائية فى فضاء الضوء ، فإن الشهيد السورى فى قصيدة «شهيد لم يمت» قد رحل رحلة الوداع المؤقتة وسط مهرجان متدفق من نور المدائن، وخفقات الأجنحة البيضاء، وتلال البسمات البيضاء ، والتلويح بأذرع الوداع:

وجريح أنت فى الليل وحيد

وعلى البعد دمشق

نورها فى الأفق قلب

أبدى الخفق ناقوس يدق

نورها أجنحة بيضاء شدتها على الظلمة ورق

وانتزعت البسمة البيضاء من حمر الجراحات انتزاعا

ثم لوحت لها ، حركت فى الليل الذراعا.

ومن هنا ، فإن الجنازة تصير «عرسا» من خلال احتشاد الضوء واكتساء كل الأشياء المحيطة باللون الأبيض، لون البهجة والفرح ، فالنور أبيض والأجنحة بيضاء والبسمة البيضاء، وتختفى الألوان الأخرى فى قلب الأشياء فلا يعلن عنها. فالليل يوصف محايدا فلا يوصف بالسواد، وإنما ينخلع عليه ضياء دمشق لكى يحوله إلى بياض، وهو فقط يأتى هنا لكى يمهد لمناخ الوحدة والسكون. والقلب لا يوصف بالحمرة، وإنما يأتى هنا من خلال دلالاته الصوتية لا اللونية فهو يدق علامة على الحياة، وهذا الدق عندما يوضع تحت مجهر الصوت سوف يصير ناقوسا. وهكذا ، يسعى التكنيك الشعرى من خلال العين والأذن إلى أن يحول الجنازة إلى «عرس» ، لكنه انطلاقا من تكنيك شعرى آخر هو تكنيك» الجناس الناقص يتحول «العرس» فى آذاننا وأعيننا إلى «عرش». وانطلاقا من هذا الموقف الأخير يتحول «الميت» إلى ملك يتربع على العرش ويتحول المشيعون إلى «رعايا»، ويتحول المشهد كله فيلبس الموت هالة مهيبة جليلة:

كانت الشمس و كنا

فى طريق الشهداء

والهتافات على الأفواه نار

ونداء ودماء

وعلى الأكتاف نعش

كان عرس، كان عرش

أنت فيه ملك.. كنا رعايا

هاتفين.. الموت للطاغوت

والمجد لأرواح الضحايا

ومن خلال هذا التصور الشعرى لا يصبح الموت النبيل موازيا للحياة فقط، بل هو مواز للحياة الرفيعة التى ينبغى أن تكون تاجا لما سواها ، ولا يصبح الطريق الذى يجتاز حاجز الموت طريق الخط المستقيم الذى يتحرك فى اتجاه واحد من مرحلة الوجود إلى مرحلة العدم ، وإنما يصبح طريقا دائريا يسير على نمط التوالد فى شواهد الكون الكبير كدورات الليل والنهار والشمس والقمر والصيف والشتاء والنور والظلام، لاتختفى واحدة منها إلا لكى تتأهب لميلاد جديد ويدخل موت الشهيد عنصرا فى هذه الدورة الخالدة التى تستعصى على الفناء والتى يتشكل منها نسيج الكون ذاته:

أنت مثل النجم إن غربت حينا

شدك المشرق من غرب مدارك

أنت غصن

إن ذوت أوراقك الخضراء فصلا

فسترتد إلى فصل اخضرارك.

ولنتذكر أن لون الاخضرار الذى توج الصورة الأخيرة هو لون الحياة نفسه الذى توج اللوحة الأولى فى «مقتل صبى». وإذاكان الضوء قد لعب دور القطرة السحرية التى يتحول لحظة الاحتضار إلى عرس ، ومشهد العرس إلى مجلس العرش وشجوب الشهيد إلى هيبة الملك، فإن «الصوت» فى قصيدة أخرى يلعب دور النغمة المفتاح التى تحول لحظة عزف الموسيقى العسكرية ، حين يرتاح جثمان الشهيد على أرض الوطن، إلى لحظة تستيقظ فيها الأشياء من غفوتها وتمحى فيها الخطوط الفاصلة بين صور الموت وصور الحياة، وتجسد هذه اللحظة قصيدة «نوبة رجوع» فى ديوان (مرثية للعمل الجميل) وهو ديوان تكثر فيه قصائد الرثاء ويتبدى الموت خلالها فى مشاهد فنية متنوعة[1].

وتتمثل النغمة المفتاح فى العبارة الشعرية «كأن صوتا ما ينادى» وهى عبارة تتكرر ثمانى مرات فى مجرى القصيدة التى تبلغ سبعة وثلاثين بيتا؛ أى أن هذه العبارة وحدها تمثل نحو ٢٢٪ من أصوات القصيدة.

وعندما تفتح العبارة فى مفتتح القصيدة، تنبثق الحياة على التوالى فى أربعة مشاهد متوازية ، فأسراب الحمام تعود من وراء الأفق، وتلتقى فى هالة الضوء المحتضر لشمس المغيب لتعب منه آخر حسوة قبل أن تعود إلى مراقدها المؤقتة، والأرض تخلع عنها قميصها الذى احترق من وهج الحرارة فتولد الخضرة فى ظلالها.

وتنفث البراعم العطر فى ثنايا الريح التى كانت سجينة الوهج والتى تخف بعد ثقل فيخف معها إيقاع سنابل القمح وقطيع الغنم وأغانى الرعاة. والمشهدان الأخيران من هذه المشاهد الثلاثة ينطلقان من القيد إلى الحرية، على حين يتجه المشهد الأول من الحرية إلى القيد الاختيارى المؤقت، لكن المشاهد الثلاثة تدخل معا فى إطار نظام الدورة المستمرة بين الحركة والسكون ، والتى لا تجعل من أحد الجانبين عدما مطلقا ومن الآخر وجودا مطلقا، وإنما تجعل منهما معا حركة متساوية الجانبين فى الأهمية كحركة العلم الذى يرفرف فلا يتفاضل فيه أحد الوجهين أو أحد الاتجاهين، بقدر ما تحرك الرموز فيه المشاعر النائمة،كما تتم الذبذبة بين الموت والحياة فيكون كل منهما وجها للآخر:

كأن صوتا ما ينادى

فتعود من وراء الأفق دورة وتفترق!

كأن صوتا ما ينادى

تخلع الأرض قميصها الذى احترق

تخضوضر الظلال فجأة وتنفث البراعم

بخارها العطرى فى قلب السخونة

كان صوتا ما ينادى

تنهض الروح السجينة

دافعة أمامها حقول قمحٍ وأغانى وقطعان غنم

كان صوتا ما ينادى !

فيرفرف العلم

يمطر وحشة وحزنا وحنينا وسكينة

إن هذه النغمة المفتاح التى جاءت لكى تحيى لحظة غياب الشهيد تجعلنا نغيب ، نحن أيضا، لكى نفسح الطريق للمعالم الخالدة أمام أعيننا، والتى ينبغى أن نتساوى أمامها، نحن وهو، حضورا أو غيابا:

كان صوتا ما ينادى

نغيب نحن لحظة وتشرق المعالم

وعندما تشرق المعالم سوف نكتشف وجه الحياة الحقيقى الذى أهدته لنا روح الشهيد ، عندما اختارت لحظة الغياب المؤقت ، والدخول فى دورة الكون الخالدة التى قد تتساوى فيها الأعراس والمآتم:

كان صوتا ما ينادى

تنتصب الأعراس والمآتم

كان صوتا ما ينادى

فيجيب : يا بلادى ! يا بلادى! يا بلادى.

وكأننا نسمع من جديد رجع صوت أبى العلاء يخاطب حمائم الأيك :

ثم غردن فى المآتم واندبن

بشجو مع الغوانى الخراد

وإذا كان استئناس الموت دفع الشاعر لكى يتجاوز الأعراض وينفذ إلى الجواهر وهو يرقب وداع الراحلين من زاوية الدورة الكبرى للحياة فيخفف من ملامح الوجه القبيح المتوارث للموت، أو يكشف حتى عن بعض قسمات الوجه الشاحب النبيل له، فإن الزاوية تختلف قليلا عندما يعمد الشاعر إلى رثاء الأماكن والبلدان وإلى رصد صورة الموت وهو يدب بخفه الثقيل بين أرجاء المعالم التى شهدت صخب الحياة لآلاف الأجيال، ويستطيع الشاعر هنا أن يخاطب شعورا جمعيا تعود تراثه الطويل أن يعزف آلاف الألحان على هذه النغمة سواء فى رثاء المدائن و الممالك أو فى الوقوف على الأطلال التى تمثل أقدم تقليد فنى عرفه تاريخ الشعر العربى.

فى قصيدة «بكائية لبلاد النوبة» تتبدى صورة شبح الموت الثقيل وصورة الصمت والخواء الذى حل بالبلاد، وهى صورة تنتزع مفرداتها من حقول مضادة للحقول المتوقعة فى البنية النثرية لمثل هذا الموقف. فإذا كنا نتوقع للوهلة الأولى أن تنسج الصورة المحزنة للخواء من خلال رسم الأماكن التى خلت من الضحكات المجلجلة التى كانت تعمرها والتى علاها تراب الإهمال والنسيان فاتسخت جنباتها، فإن الشاعر يلجأ إلى نقيض المتوقع؛ فيبكى الدور لأنها خلت من بكاء الأطفال وحرمت من غبار الحياة:

لم يتركوا شيئا هنا

فالدور خاوية كأن لم تبك فيها طفلة

أو يشتعل فيها غرام

ونظيفة فكأنها اغتسلت لتدخل عالما

خلف الغمام.

ومن خلال المنظور نفسه، تبدو لمحات ظلال الفلاة وتراتيل المعابد من اللمحات المفزعة ؛ لأنها ظلال روح المكان الأخروى الدالة على اختفاء روح المجاهدة فى المكان الدنيوى الحى:

وكأنما صارت لها روح المكان الأخروى

قبر ظليل فى فلاة

أو معبد ناء تهوم فى زواياه صلاة.

إن روح الحياة الشاحبة تمتد إلى كل ملامح اللوحة التى ترسم للبلاد التى هى على وشك الموت غرقا، وتختار العناصر الضرورية للحياة. وقد صورت خلال رسم اللوحة لها لحظة من لحظات ضعفها وشيخوختها، أو قد فرغت من الروابط التى تشدها إلى أهدافها فأصبحت طاقة تدمر نفسها فى نهاية المطاف. هاهى صورة الشمس أقوى رموز الحياة وقد رسمت فى لحظة شيخوختها بلونها البرتقالى الباهت وهى مشرفة على شط المغيب توشك على الغرق ولا يبقى بها إلا رمق:

لم يتركوا شيئا

سوى الشمس التى وقفت على شط المغيب

تكسو منازلهم بلون برتقالى غريب

كلما أمعنت فيه

أحسست أن به رمق

وكأنما خلف المغيب الخانق المصفر شيء يستغيث

والناس يلتقطون تحت شعاعه صور الغرق

وهاهى صورة الرياح القوية العاتية عندما ترسم فى لحظة الإشراف على الموت لا ترسم ضعيفة واهنة ، وإنما ترسم مكتملة القوة والعتو . ولكنها فقدت الروابط مع الحياة، فهى لم تعد تدفع شراعا ولا توقد نارا ولا تهب أنفاسا ولا تتجاوب مع أحياء تقاومهم ويقاومونها وتنظمهم وينظمونها. ومن هنا، فقد فقدت الرياح هدفها وعقلها وأصبحت لاتتحاور إلامع الجدران الخاوية وترتقب الغرق الوشيك:

لم يتركوا شيئا هنا..إلا الرياح

جنية البحر التى قد خلفوها فدية للنهر

تبكى فى انتظار مصيرها

تمشى على الجدران مسدلة الوشاح

وتظل تسعى بين قريتها وبين النهر

تنظر كيف ترتفع المياه

وتضيق أبواب النجاة.

إن صورة الموت هنا غير مستأنسة ؛ لأنها لا تتعلق بالخلايا المتغيرة التى تحل محلها خلايا أخرى كيلا يختل التوازن، ولكنها تتعلق بالكيانات الثابتة التى إذا التهمها الموت، فإنما يلتهم من جسد الوجود ذاته قطعة لا تعود.

إن هذه الروح هى الروح نفسها التى تسرى مرة ثانية فى القصيدة المطولة «مرثية العمر الجميل» التى ترثى طموح جيل بأكمله تآزر، فى بناء طموحه، الملك والمغنى أو القائد والشاعر ووضعا شموخ «قرطبة» فى التاريخ القديم نصب أعينهما ، ولم يدركا أن كثيرا من عناصر الإحقاق تسعى بهما نحو قاع «غرناطة» ومصير السقوط.

ولم يكن من الممكن أن ترسم صورة الموت مستأنسة هنا ، ولكنها تأتى واضحة وضوح كلمات المغنى التى يخاطب بها الملك فى أعقاب السقوط:

هذه آخر الأرض

لم يبق إلا الفراق

سأسوى هنا لك قبرا

وأجعل شاهده مزقة من لوائك

ثم أقول سلاما

زمن الغزوات مضى. .والرفاق

ذهبوا، ورجعنا يتامى.

الهامش:

(١) قدمنا من قبل تحليلا فنيا مفصلا لإحدى هذه القصائد «مرثية لاعب سيرك» فى كتابنا: النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٨٨.

حجازى
شاعراً مسرحياً

هناء عبد الفتاح*

فى عام ١٩٨٦، أنشأنا فرقة منف المسرحية[١] بقصر ثقافة الجيزة. وكانت مطامعنا أن نقدم مسرحاً يعتمد على تقديم الجديد، وكان الجديد فى حاجة إلى التجريب فى كل شئ: المادة المسرحية، مفردات العرض المسرحى، الأشكال والصيغ الجديدة. وقبل كل شئ، أن يكون مشروعاً ثقافياً همه الأول «المسرح».

مجموعة من شباب الممثلين، وناقد مسرحى[٢] وشاعرة، ومجموعة من المثقفين المسرحيين الشباب.

كان أحد همومى المسرحية منذ أن كنت طالباً بالمعهد العالى للفنون المسرحية التعامل مع درامات ومواد مسرحية جديدة تختلف عن التقليدى منها. وقعت فى يدى «مذبحة القلعة»: القصيدة الشعرية التى تقع ضمن ديوان أحمد عبد المعطى حجازى الأول (مدينة بلا قلب). فرأيت أن بها بذوراً درامية. لذلك حاولت أن أقدم تفسيراً ورؤية لهذه القصيدة الملحمية الفذة، وقدمت معها (الفيل يا ملك الزمان) لسعد الله ونوس.

أتاحت لى الفرقة الجديدة «فرقة منف المسرحية»، وهى من أوائل الفرق التجريبية فى الثمانينيات، أن أقدم «مذبحة القلعة» باعتبارها مدخلاً مسرحياً لفكر درامى وصياغة مسرحيةجديدين. ومثلما قدم الطليعيون مسرحية (الملك أوبو) باعتبارها فتحاً فى عالم التجريب المسرحى المختلف، بحيث يرى بمنطوق ومنظور آخرين، إلى الحد الذى دفع المسرح الطليعى دفعاً ليصبح خبزاً يومياً فى المسرح الأوروبى والعالمى. كنت، كذلك، أومن إيماناً لاحد له بأن (مذبحة القلعة) ومعها (الفيل يا ملك الزمان) مقدمة لمسرح يقدم مفهوماً ومنهجاً مسرحياً يفيد من الخبرة المسرحية التى أفدتها من المسرح البولندى مع الفنانين الشباب مثلى آنذاك.

* أستاذ التمثيل والإخراج بأكاديمية الفنون، مخرج مسرحى.

كانت (مذبحة القلعة) مغامرة فى رؤيتها البصرية ـ على مستوى الإخراج ـ فهى ثرية غاية فى الثراء عند تفكيكها وتحليل مدلولاتها، وعلاماتها. ينبع الثراء الفنى على المستوى المشهدى من تعدد الأماكن، الذى يشد الزمن، ويوحد لحظة اكتشاف الحدث الدرامى بها.

فـ (مذبحة القلعة) هى لحظة فى زمن التاريخ، اختارها الشاعر؛ ليصبها فى شخصية الفارس المملوكى الشارد: «أمين بك» الذى قفز بحصانه من أعلى القلعة، هرباً من مذبحة الأتراك الأرناؤوط للمماليك الذين راحوا ضحية للخيانة.

لقد أثبتت (مذبحة القلعة) ـ كما برهنت على ذلك مسرحيات أخرى ـ أن البحث عن شخصيات فى تاريخنا القديم والحديث، لها سمات الأبطال الدراميين، تقوم بالفعل المستحيل، وتؤديه حتى النهاية بلا خوف، رغم كل الصعوبات والمشاق التى تقابله، إنما يثير تعاطف المتلقى ويستفزه للمشاركة فى الفعل المسرحى، أو فى تأمله، أو دفعه للتفكير!

وما أكثر هذه الشخوص البطولية التى يزخر بها تاريخنا، لكن التنبه لملحميتها يحتاج من كتاب الدراما النثريين وشعراء المسرح البحث عن تلك الشخصيات التى تغوص فى الحياة الإنسانية، وتفسر تفسيراً إنسانيًا لا مجال فيه لعبادة البطولة، بقدر ما هو اعتراف من المجموع لها بأنها شخصيات ممثلة لها ولطموحاتها.

لذلك، تغدو شخصية «المملوك الشارد» أمين بك، كما أطلق عليها الكاتب جورجى زيدان فى رواية له بالاسم نفسه، تغدو مادة طيعة يستخدمها الشاعر حجازى فى قصيدته الشعرية (مذبحة القلعة) التى أرى أنها مسرحية قصيرة.

وتنبع القيمة الفنية لهذه المسرحية القصيرة فى أنها تشكل أمام عيوننا قطعة شعرية من الفسيفساء مطعمة بالأماكن الرائعة والقبيحة فى آن. يسعى فيها الشاعر إلى أن يمنحنا جغرافية للمكان بدقة تفاصيله، ومناخه، ومعماره كذلك. فلا ريب، إذن، أن يكون هذا العمل مستفزاً لى لتأويله مسرحيًا وتقديم أفكاره علانية أمام المتفرج؛ وكأننى أخرج كل ما فى بطن الشاعر وجوفه فوق خشبة مسرحى العارية.

سينوغرافية العرض المسرحى

كان أمامى لطرح أطروحتى الدرامية عبر مسرحة القصيدة الشعرية (مذبحة القلعة) إما أن ألجأ إلى الإبهار الساعى لخلق سينوغرافية القصيدة، بكل تفاصيلها الشكلية؛ ذلك لأن هذه التفاصيل هى جزء أساسى من نسيج العرض المصرى، بل إنها روحه الهائمة ومصدر حياتها. وإما أن أقوم بتجريد العمل الشعرى، وأبحث عن معادل بصرى موضوعى آخر؛ يتعامل مع هذه التفاصيل المعمارية والمناخية بشكل مختلف عن السائد، خاصة أن العرض المسرحى كان مكوناً من جزأين: الأول منه هو (مذبحة القلعة)، وثانيهما (الفيل ياملك الزمان). فاخترت الحل الثانى؛ استغنيت تمامًا عن مغامرة الولوج فى الكشف عن حياء معمار حوارى القاهرة وأزقتها وأسرارها؛ خفت أن أخدش ستر الكلمات التى كانت هى البطلة الحقيقية فى خلق أماكنها ومواقعها. استشعرت أن أية ديكورات ستكون تزييفًا للحقيقة الشعرية، أو ـ إن شئنا الدقة ـ شعرية اللحظة المختارة من التاريخ. لم يرق لى أن تكون «سينوغرافية» العرض المسرحى بجزأيه، تصويراً فوتوغرافيًا يحد من ثراء المعمار المسرحى الداخلى لكل من النصين: «مذبحة حجازى وفيل ونوس». أردت أن أحافظ على أسرار الأماكن التى خلقها الشاعر دون تدخل منى، بل أؤكد بأدائها المسرحى سخونتها وتميزها وقسوتها:

الجوقة: الدجى يحضن أسوار المدينة
وسحابات رزينة
خرقتها مئذنة ..
ورياح واهنة ..
ورذاذ، وبقايا من شتاء.

أىّ معمار بمقدوره أن يخلق سينوغرافية هذه اللوحة التشكيلية، أية إضاءة ومؤثرات بصرية باستطاعتها أن تشيد زمناً تقوم دراميته على احترام درامية عقلية متلقيه، كما

تفعل هذه الكلمات؟ إنها مجسات، ومؤثرات، عوامل مساعدة، تعين المتلقى/ المستمع فى حالة العرض، على خلق رؤيته الفنية الذاتية المختلفة عن رؤية المتفرج الآخر. كأن الشاعر أراد من قصيده الشعرى احترام كل الرؤى المتنوعة ومختلف تفسيرات الأمكنة والأزمنة. وكأن المكان والزمان واللحظة هى اختيارات تتعدد طبيعتها، وتختلف رؤاها ومفاتيح تأويلها عند كل متفرج/ متلق/ مستمع.

المشكلة الأولى لتحقيق رؤيتى الإخراجية قد حُلّت ـ إذن ـ عندما آمنت بهذه الحقيقة البسيطة: احترام رؤى المتفرج باختلاف مساراتها ومناحيها دون تدخل منى. فدورى، مخرجًا للعرض لمسرحى، كان ينحصر فى التمهيد للمتلقى/ المشاهد أن يفكر، وأن يصوغ رؤيته الخاصة. ويأتى مولد هذا الحل البسيط من طبيعة المكان الذى كنت أعمل فيه وأقدم فيه أطروحتى الإخراجية. فقد كان مجرد قاعة مستطيلة عارية خاوية من كل شئ. وكان علىّ أن أخلق منها حارات القاهرة بتجاويفها القديمة وأزقتها:

الكورس: ورياح واهنة
تتلوى فى تجاويف الحوارى
حيث ما زال المنادى ،
يتلوى فى الحوارى
راجفًا فى الصمت ..

وكان على الصمت أن «يمشى فى الحوارى الحجرية»:

حيث ما زالت رسوم فاطمية
وطلول شركسية
ودِمَنْ
ضيعتْ أنسابها أيدى الزمن
وعفن ،
وبيوت ، وصخور ، وتراب
نام فيها الجوع واسترخى الذباب

فإن آمنت بالمنطق الواقعى الفوتوغرافى فى رؤيتى الإخراجية، كان على أن أصور قصر المملوك «أمين بك» فى دروب الأزبكية، وأن أصور كيف دخل الإفرغ صحن الأزهر بخيولهم «لتبول». بهذا المنهج الفنى كان علىّ أن أترجم المكان بإبقاء حرفيته، عند تصوير المشربيات العتاق ووراءها الجاريات، ثم المعركة، وكيف تتهاوى الخيول بأصحابها وصولاً إلى القلعة المشؤومة، لنصل إلى ذروة الحدث الدارمى؛ وهو دخول القلعة، وإغلاق الباب على المماليك، ثم المذبحة.

فإذا حاولنا الاقتراب من هذه المحظورات؛ أى إن اخترقنا أسرار الأماكن، فإن بغيتنا من فننا المسرحى ـ أيا ما كان منظوره الحرفى ـ سيفشل فى التعبير عن «عبقرية المكان» التى عبّر عنها الشاعر فى كلمات شعرية بسيطة تصور التفاصيل المكانية، دون افتعال. لذلك تكون الرؤية التشكيلية المعتمدة على الإطار المادى المقترح رؤية خائنة، لأنها تخون الكاتب بتحديد نطاق حدود التعرف على رؤيته؛ فلا تحافظ على ثراء تصوره الذاتى الإبداعى للمكان والزمان من جهة وتخون المتلقى/ المشاهد من الجهة الأخرى، لأنها تفرض عليه رؤية يفترض أنها تعبر ـ بدورها ـ عن صاحبها الفنان التشكيلى، ومخرجها.

انتصار عبد الفتاح ومسرحه الصوتى:

لذلك آثرت أن تتشكل سينوغرافية العرض المسرحى عبر رؤية هذا المتفرج، يكون فيها الممثل وسيطًا. كان يحتاج هذا إلى صياغة أداء تمثيلى يعتمد على صوتيات تبحث فى إيقاع الكلمات وألوانها، وصوتياتها وجرمها، عن معادل موضوعى لكلمات الشاعر. كنا فى حاجة إلى فنان يقوم بهذه المهمة الصعبة. وكان هذا الفنان هو انتصار عبد الفتاح ـ مبدع فكرة المسرح الصوتى. وبهذا تكون نقطة الارتكاز الأساسية فى تأويل (مذبحة القلعة) ـ إذن ـ هى البحث عن هذا المعادل الصوتى المهم.

يجتمع الممثلون الشباب الاثنا عشر على شكل ثلاثة أرباع دائرة، يقف المايسترو انتصار ليسمع الكلمات من أفواه الممثلين وهم واقفون، يشكلون كلمات الشاعر، ويعيشون فيها الحياة، بداية من الهمسات والهمهمات والفحيح، عبر التعبير الصوتى والمؤثرات الصوتية الحية القائمة على محاولة إخراج الرياح الواهنة، ورذاذ المطر، بل همس الظلام، بكل ما

لا تبخل به الطبيعة، حيث نخرجه من جوف الممثل، من داخله، لمحاولة مساعدته فى خلق أسرار الطبيعة التى يراها بقلبه، ويشعر بها عقله، بل واستنفار قريحته لإخراج ما فى جعبته. فهو ذاته الرياح، وهو بعينه الدجى، وهو بنفسه روح القصيد/ الشعرى.

لم نكن بحاجة ـ إذن ـ إلى شريط صوتى مسجل عليه مؤثرات صوتية. ولم نكن نسعى لتأليف موسيقى خصيصاً لهذا العرض. لو أردنا، لكانت مهمة الفنان انتصار أسهل بدرجة كبيرة. كنا فى حاجة أكثر للاقتراب من روح الكلمات، لبعث الأحداث فى صيغة تتزامن مع كلمات الشاعر. كانت هذه المرحلة الأولى التى نبعت من الإطار الصوتى، أما المرحلة الثانية فتمركزت فى أداء الكلمات نفسها بفضل مجموعة الممثلين الذى قمنا بتدريبهم على كيفية التعامل مع كلمات القصيدة بعد تفكيكها إلى جمل قصيرة ليعاد تركيبها فى صياغات جديدة تكشف عن تعددية تأويلها، بداية من «الصفر» لترتفع ـ فى الأداء الصوتى ـ إلى الذروة ثم تعود ثانية إلى الهبوط، وتبدأ مرحلة صوتية جديدة.

غير أن المهمة الأساسية للصوت كانت تنبع من تأويل كلمات القصيدة الدرامية والبحث فيها عن بذور «دراميتها»، كى تمهد الطريق لإبداع الممثلين، فيكون بمقدورهم تفسير المشاهد وتأويلها اعتماداً على ذاكرتهم الانفعالية وثراء أصواتهم المعبرة. لذلك، كان هذا العمل المسرحى مدخلاً مهمًا لإعداد الممثل إعداداً كاملاً وتهيئته صوتيًا وجسديًا وحركيًا ليخلق هو ورفاقه مواقفهم تجاه ما يعبرون عنه، ويريدون تفسيره فى «مذبحة القلعة».

عندما كان المنادى فى المسرحية القصيرة ينادى على الناس معلناً عن الكارثة وشيكة الحدوث، كنا نشعر ـ بوصفنا متلقين ـ عبر تشكيل صوت الممثل بالمكان، اقتراباً وابتعاداً، وكأن تشكيل الصوت يمنحنا البعد المكانى ومساحته التى يعبر عنها فى الحارات والأزقة دون وجود هذه الأماكن بشكل فعلى، رغم أن الممثل يتحرك فى مساحة لا تتعدى عدة أمتار بالكاد:

المنادى : ... «يا أهل المدينة :
فى البكورْ
سوف يمضى جيش «طوسون»
ابن والينا الكبير
للحجاز
لقتال الكافرين الخارجين
عن موالاة أمير المؤمنين

كنا نبحث فى القصيد المسرحى طوال الوقت عن تلك المعادلات الصوتية والبصرية؛ كيف نعبر عن «التعبير الراجف» عندما تدق الشمس أبواب المدينة، فى صوتيات السوق المتموجة بالذكر الحكيم، وصوت الدرويش الصبوح، والمبخرة، وأصوات الجاريات، وصولاً إلى القلعة والتعبير عن أصوات المماليك عندما يُطلق عليهم الرصاص، وينتهون للانتقال إلى اللحظة الدرامية الجوهرية فى «مذبحة القلعة» وهى قفزة المملوك «أمين بك» بحصانه من القلعة.

لقد ساعدنا النص الشعرى كثيراً فى خلق رؤية صوتية وبصرية متكاملة. وكنت أومن إيماناً لا حدود له، بأن درامية «مذبحة القلعة» ـ ولا أزال على يقين ـ قادرة على أن تضع لنا حلولاً مهمة، لما يطلق عليه «بالفن الخالص» اقتراباً من نبع المسرح الصافى، غير المشوب بالحواشى والزخرف، والواقع الفنى المزيف بتقديمه تقديماً حرفياً فوق الخشبة.

لقد طرحت هذه القصيدة الشعرية/ بأبعادها الدامية حلولاً لكثير من المشاكل الفنية، هى فى مجملها على الوجه التالى:

ـ أتاحت للممثل المسرحى أن يبحث داخل ذاته، عن صوتياته الخاصة، وتأويله للشخصية وفقًا لما يحس ويرى دون ديكورات معدة إعداداً مسبقًا، أو مفهوم جاهز. فالحركة المسرحية تشكلت وفقًا لما طرحته اللحظة الآنية للحدث المسرحى داخل القصيدة الشعرية.

ـ لم يكن مهمًا خلق الإطار المادى المحسوس من ديكورات وأزياء وإضاءة بالقدر الذى ينبغى البحث فيه داخل الممثل، وهو كنزنا الحقيقى، عن ذلك الذى لا يخلقه هذا

الإطار المادى. لذلك كان ينبغى إثراء أدواته. وكانت (مذبحة القلعة) هى النبع الصافى الذى استعار منه الممثلون الشباب أدواتهم ومفردات لغتهم التعبيرية.

ـ إن كان الشعر تكثيفاً للحظة المعيشة، فالمسرح صنو له. فالشعر يؤكد اللحظات الدرامية الحياتية ويكثفها، ويسعى إلى تنويرها، ويركز انتباه المتفرج إليها، بل ويضعه فى قلب الأحداث دون ثرثرة متزايدة.

لذلك، يغدو العمل الشعرى (مذبحة القلعة) مثالاً يحتذى به، عندما تكثف جهود الممثل الإبداعية، لتضعه أمام مأزق الإبداع الخلاق خارج الترجمة الحرفية، وابتعاداً عنها. فلا يعنى أن «الفارس» الذى يتقدم فى الظلمة الدكناء، عليه أن يتحرك فوق الخشبة بفروسية، أو أن على السقا أن يحمل «سقايته» ويقف على «بيت قديم» ويصيح: «يا كريم»، أو أن على الدرويش الصبوح أن تتدلى تحت بمناه مبخرة. لا ينبغى أن تكون هذه الصور الشعرية الواقعية دلالات شكلية فقط، خالية من المحتوى المناخى الذى يلف القصيدة. بل ينبغى أن تخرج عن نطاقها المادى؛ لتغدو مناخًا للحدث، مكاناً يتبعه الفنان لخلق لوحة ترسم المكان بريشته، وبتفاصيلها البديعة الدقيقة. كيف لنا أن نقدم على المسرح «الدمن» التى:

ضيعت أنسابها أيدى الزمن
وعفن
وبيوت ، وصخور ، وتراب
نام فيها الجوع واسترخى الذباب

فالمعادلان الصوتى والبصرى، إذن، يتمان عن طريق أجساد الممثلين. هذان هما المعادلان الوحيدان المعبران عن روح القصيد المسرحى الشعرى ـ فى ظنى ـ للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى،هما المفتاحان الرئيسيان لتفسير العمل المسرحى ورؤيته. وتبقى قراءتنا (مذبحة القلعة) هى قراءتنا الخاصة، وتأويلنا الذاتى لها، ولا يعنى هذا ـ على الإطلاق ـ أنها نهائية. وهذا ما يضع قيمة جوهرية لهذه القصيدة المسرحية؛ استيعابها قراءات متعددة لثراء صورها وما تحتويه.

إن طبيعة التركيب اللغوى للغة القصيدة هو محاولة مهمة لتقديم مسرح درامى شعرى متكامل. فلغة القصيدة حية، إيقاعية، زاخرة بالصور، تزداد ثراء ـ فى ظنى ـ عندما تجسد تجسيداً يغلب عليه طابع الفانتازيا، يخرج بها من التأويل المادى الثابت. فالقصيدة تشكل ـ بواسطة الكلمات ـ عالمًا حيًا من الصور والأحياء والأماكن، بحيث إن المشاهد يشاهد من خلالها القاهرة القديمة. واللغة هى الإطار المادى الحى الذى يبدع المكان والزمان من ناحية، ويخلق بتراكيبها اللغوية بنية درامية ثرية الإيقاعات والأشكال التى تؤثر ـ بدورها ـ فى لغة الممثل وتقوم بصياغة جسده وتشكيل مفردات أدائه. تساعده كلمات القصيدة على استلهام اللغة العربية، لا بجمالياتها اللغوية/ الشعرية، فقط، بل بحيواتها وكياناتها الصغيرة المكونة كيان القصيدة الكلى؛ يستخدم فيها الشاعر حجازى بناء الشعر الحر، بكل قواعده وتحرره وتفرده فى صياغة الأحداث والمشاعر واللحظات والأزمنة والأمكنة، باعثًا فيها إيقاعًا مسرحيًا متنوعًا قلما نجده فى عمل مسرحى شعرى:

وبدا فى الظلمة الدكناء فارس
يتقدم .. !
وبدا فى البرج حارس
وجهه فى المشعل الراقص أقتم
متجهم !

ويتبدل الإيقاع مع الحدث الجديد:

ثم رنَّت فى فراغ البرج صيحة
ثم دار الباب فى صوت شديد
باب قلعة
فيه آثار دماء وصدأ

ويتغير الإيقاع ثانية مع حدث تالٍ:

واختفى الفارس فى أنحائها
صاعدًا يحمل للباشا النبأ

ولننظر معًا إلى متغيرات الحالة المسرحية التى تتشكل بقدر كبير من فطنة شاعر لم يمارس الكتابة المسرحية الشعرية من قبل، سوى هذه القصيدة الملحمية. ثم لننظر كذلك إلى

صياغة الزمن، عندما يرسم الشاعر حجازى زمنين: «الليل الماضى للصباح الراجف» ويقوم بصياغة تقنية من أهم تقنيات لغة المسرح والسينما معًا (ظاهرة الاختفاء والظهور). فاختفاء الليل يتضح فى الأبيات التالية:

- الدجى ما زال يجتاح المدينة
ونباح من بعيد،
وزعيق الحارس المقرور يَدْوى
ورياح الليل تمضى بالهشيمْ
حيث يهوى
فى مياه البركة الخضراء يهوى
ونباح من بعيد
من بعيد
يختفى

ويولج الليل بالنهار مع الاختفاء بظهور الصباح:

- فى الصباح الراجف
وتدق الشمس أبواب المدينة
«يا كريم ...»
قالها السقا على بيت قديم

وكأن الليل يختفى ليموت بعد أن يُسلم الصباح الوجود وحق الحياة. نحن نستشعر كأن الشاعر مخرج سينمائى عارف بأدوات لغته السينمائية، لأنه فى هذه اللحظة الدرامية يقوم بعمل مزج للزمنين: الليل والنهار، بحيث يصعب علينا تحديد الخيط الرفيع الذى يقع طرفه الأول فى الليل البهيم وطرفه الثانى فى الصباح الزاحف. هذا المزج هو أهم مفردات لغة المونتاج السينمائى، بل هو روح الكتابة الفيلمية:

- قالها السقا على بيت قديم
ويموج السوق بالذكر الحكيم
ويحيى الناس درويش صبوح
تحت يمناه تدلت مبخرة

ويأتى من بعيد وعى الشاعر العميق باللحظة الدرامية الآنية، بالكلمة السحرية التى تفتتح المشهد المسرحى: «يا كريم!». إنها المدخل الفنى الفطن الذى يشيد المكان ويبعث الحياة فى حركة الجموع. ويبدأ السوق يموج «بالذكر الحكيم»، وعندها تنفخ الحياة فى السوق.

وتنبع أهمية هذه الصور الشعرية من أنها تستحيل حركة درامية تشكل بدورها فضاءات خشبة المسرح وتكويناتها. ورغم أنها تستعين فى هذه التكوينات بالصور الواقعية المشهدية (حركة الجموع فى السوق - الدرويش ومبخرته - المشربيات والجاريات خلفها.. إلخ)، فإن هذه الصور رغم واقعيتها، تستحيل دراما حدث مسرحى مشحون، دراما شعرية تقوم على إعادة تكوينها، وترتيبها، وتنسيق أزمانها داخل العمل الفنى. لذلك تصطبغ بصبغة شعرية خالصة؛ لأنها فى علاقة جدلية مستمرة مع بعضها البعض وبلا توقف أو ركود.

ولعل من أجمل الصور الحركية المسرحية التى تجسد دراما المشهد المسرحى، فضلاً عن فكرته الجوهرية الدائرة حول «المذبحة التى أعدت فى القلعة لقتل المماليك»، عندما قام الشاعر بتجسيد فداحة الحدث أعظم تجسيد، وأظهر مأساويته، عندما قام بتشييد إيقاع يتنامى ويتطور ليصل إلى ذروته، بالهروب البطولى «لأمين بك» وهو يقفز بحصانه من «عل» سقطته الدرامية التى لارجعة فيها. فالبطل يختار موته وهو على وعىٍ به، هربًا من الخيانة، والموت الرعديد، والخداع الذليل الذى يتم على أيدى الأتراك والأرناؤوط لقتل المماليك:

الجوقة (الرواة):
ورصاص كالمطر
وجنود الأرناؤوط
من قريب وبعيد
من عل .. من تحت .. أيدى أخطبوط.

هذه الجمل القصيرة، هذه الإشارات، تلك الدلالات الموحية، ذاك الشعور بجغرافية المكان الذى أطلقت من زواياه الرصاصات وذلك التوتر الدرامى المتنامى، ليس بمقدور أية ديكورات واقعية، تقتنص من البيئة طبيعية تشكيلها، أن تعبر تعبيراً صادقًا يكون بديلاً عن كلمات الشاعر، وبنيتها

الخاصة، ونسيج زمنها اللحظى، لتصوغ - بهذا الوضوح والشعرية والعمق - دراما الموت الخؤون والهرب النبيل:

- والخيول
حمحمات وصهيل
ترفس الصخر فينطقُ الشرر
والصخب .
«أنت محصور فخذها»
«لا تفكر فى الهرب»
«أنت ودّعتَ الحياة» .

ومفهوم الحوار، فى هذه القصيدة الشعرية، يتخذ سمته الدرامية الجديدة عندما يصبح جزءاً لا يتجزأ من الصور المعبرة عنها، كأن الحوار قد نحت من صور وصوتيات «الحمحمات والصخب والشرر» ... ليس هذا بحوار عادى ثرثار تعودناه فى مسرحنا، بل إنه جزء من منمنمات خلق الصورة بكاملها ولا تنفصل عن نسيجها. لذا يغدو الحوار جزءاً من نسق المعزوفة الشعرية يقوم بأدائه الممثلون، ولا يتقمصونه على طريقة المصلح الروسى العظيم ق. ستانسلافسكى، ولا يتعايشون فى أحداثه، بقدر ما يتفهمونها ويعلّقون عليها بشكل بريختى واضح؛ فالممثل - هنا - داخل الحدث وخارجه، مؤدياً ومعلقًا، مصوراً ومبدعًا؛ يصوغ الكلمات وفقًا لمقتضيات الحال، لكنه يضعها فى نسيجها العام وإيقاعها الخاص المتنامى.

لقد حققت هذه التجربة ما كنت أسعى إليه فى الوصول إلى نوع من التجريب المسرحى، وهو بحثى عن جوهر الحقيقة، الذى يسطع من الممثل. ساعدنى هذا العمل المسرحى الشعرى الصغير على أن أتعامل مع المسرح بمفهوم جديد، ونجحت فى أن أخطو خطوات واضحة تقتفى أثر المصلح المسرحى البولندى الكبير ى. جروتوفسكى وأنتهج منهجه وهو أن الممثل هو البدء والمنتهى، هو الروح والجسد، هو موسيقى العمل المسرحى وإضاءته، تتخلق مفردات العرض المسرحى عنده وتتشكل وفقًا لإرادته، هو الوسيط ما بين الكلمة والمتلقى، وكل ما عدا ذلك باطل!!

لقد سطر الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى بقلمه عدداً من القصائد التى يمكن أن تحسب له مسرحيًا/ دراميًا، بل بمقدورنا أن ننسج منها أعمالاً مسرحية متكاملة، أفلاماً سينمائية/ شاعرية، معزوفات موسيقية، لوحات تشكيلية.

ولعل قصيدة «مرثية لاعب سيرك» بديوانه (مرثية للعمر الجميل) أصدق مثال يؤكد وجهة نظرى، فهذه القصيدة خلاصة للدراما المأساوية/ الملهاوية، والبطل يختار فيها الموت اختياراً واعيًا. كأن الموت رفيق للحياة، والحياة رهينة بالموت «ولاعب السيرك» - بهذا المعنى - بطل أرسطى يثير الشفقة والعطف لدى المتفرج، ويعطينا إحساسًا «بالهاماراتيا» الإغريقية، حيث يرتكب البطل/ لاعب السيرك/ خطأ، لا عن لؤم وخساسة، بل نابعاً من الوضعية الاجتماعية الخاطئة، فهى التى تخطئه، وتدفعه إلى الموت دفعاً من أجل الحياة:

فى العالم المملوء أخطاءَ
مطالبٌ وحدك ألا تخطئَ
لأن جسمك النحيل
لو مرّة أسرع أو أبطأ
هوى وغطى الأرض أشلاء
فى أىّ ليلة تُرى يقبع ذلك الخطأ
فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليالى

ويرسم الشاعر درامية اللحظة، وفضاءية المكان بوعى الكاتب الدرامى المحنك المتفهم لأدواته ومفرداته:

حين تلوح مثل فارس يُجيل الطرْف فى مدينته
مودعًا يطلب ود الناس فى صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال
مستقيمًا مؤمنًا
وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول
ويملأون الملعب الواسع ضوضاء
ثم يقولون ابتدئ

والأمر بالبداية، هى بداية الموت، يشبه الموقف ذاته عند الرومان ، عندما كانوا يشاهدون ضحيتهم فى مصارعة العبيد

غير المتكافئة، ينتظر فيها المنتصر الإشارة لاغتيال غريمه. «ابتدئ» تعنى للاعب السيرك «أن ينتهى»، أن يغامر بنفسه ويضحى بها على الحبال قرباناً للمتفرجين الذين يتعطشون لمشاهدة الموت أمامهم وهو يتحقق، يصارعه البطل أو يتصارع معه من أجل الحياة؛ كأن لاعب السيرك يحقق نيابة عنهم الانتصار، أما الهزيمة فتقع مسؤوليتها عليه هو فقط، عليه أن يتحملها وحده.

أومن إيماناً عميقاً بأن بمقدور الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى أن يكتب مسرحًا شعريًا، فالمسرح فى حاجة إلى كلماته. وفى فترة زمنية ماضية كان يحلم الشاعر بأن يكتب قصة أهل الكهف مسرحيًا بمنظور يختلف عن رؤية توفيق الحكيم وتفسيره وتأويله، وكان ينظر كذلك إلى شخوص عربية بعينها يزخر بها تراثنا العربى، يريد أن ينهل منها منابعه ويصوغها درامات شعرية مرتقبة. ولا يزال الحلم حلماً، ولا نزال نحن فى انتظار تحقيقه - فهل يتم!!

الهوامش:

(١) أنشأ صاحب هذه السطور، ومعه الفنان إنتصار عبد الفتاح، فرقة «منف المسرحية» فى عام ١٩٨٦ بقصر ثقافة الجيزة تحت إشراف مديرها آنذاك الفنان عبد الرحمن الشافعى، لتقديم الأعمال المسرحية الجديدة فى قاعة خالية من الديكورات، وما هى إلا فضاء مسرحى يجمع المتفرجين والممثلين فى وحدة مسرحية واحدة تشكل كيانات العروض المسرحية. قدمت فوق هذه الخشبة، فيما بعد، مسرحية (الدربكة) التى شارك فى إبداعها الشاعرة كوثر مصطفى (الصياغة الشعرية) والناقد حازم شحاته، من إخراج إنتصار عبد الفتاح. تلاها تقديم الفرقة لمسرحية (الهلافيت) لمحمود دياب، والتى استغلت فيها المساحة الخارجية، وهى حديقة عرضت فيها المسرحية. توقفت الفرقة، لأن المسؤولين آنذاك - رغم نجاحها وأهميتها - لم يساندوها، تماماً كما يحدث عندما تتوقف مشاريع جميلة فى بلادنا؛ لأنها كانت تمثل مشروعاً جاداً للحركة الثقافية المسرحية.

(٢) كان الناقد حازم شحاتة واحداً من المشاركين والمتابعين لحركة الفرقة خطوة بخطوة على مستوى النقد والتحليل.



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجلة النقد الأدبى
فصول
المجلد الخامس عشر
العدد الرابع
شتاء ١٩٩٧

قراءات تطبيقية

السيرة الذاتية الروائية

الشخصية الروائية والقناع

طه حسين: تفكيك مبدأ المقايسة

أمثولة العبد الآبق

فصول
مجلة النقد الأدبي
مجلة علمية محكمة

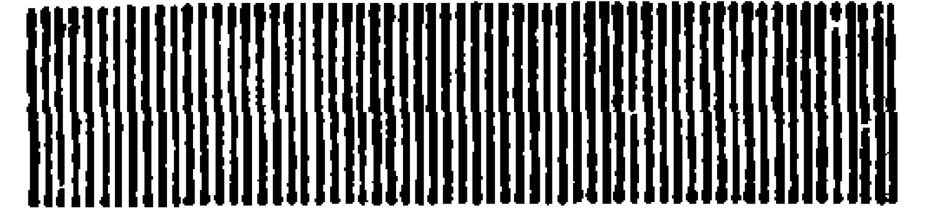
قراءات تطبيقية



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

مجلة النقد الأدبي



السعر: ثلاثة جنيهات

● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ١.٧٥٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٥٠ درهم ـ سلطنة عمان ٣ ريال ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٥٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٣ دينار ـ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ـ الأردن ٢,٥ دينار ـ قطر ٣٠ ريال ـ غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار ـ تونس ٥ دينار ـ الإمارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١.٧ دينار ـ دبى/ أبو ظبى ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشا + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا) .

● ترسل الاشتراكات علي العنوان التالى :

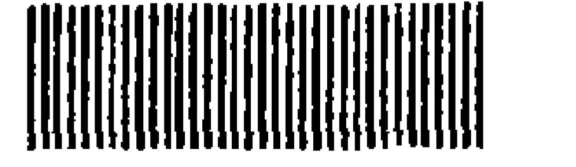
مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

ISSN 1110 - 0702

• في هذا العدد

المجلد الخامس عشر
العدد الرابع
شتاء ١٩٩٧

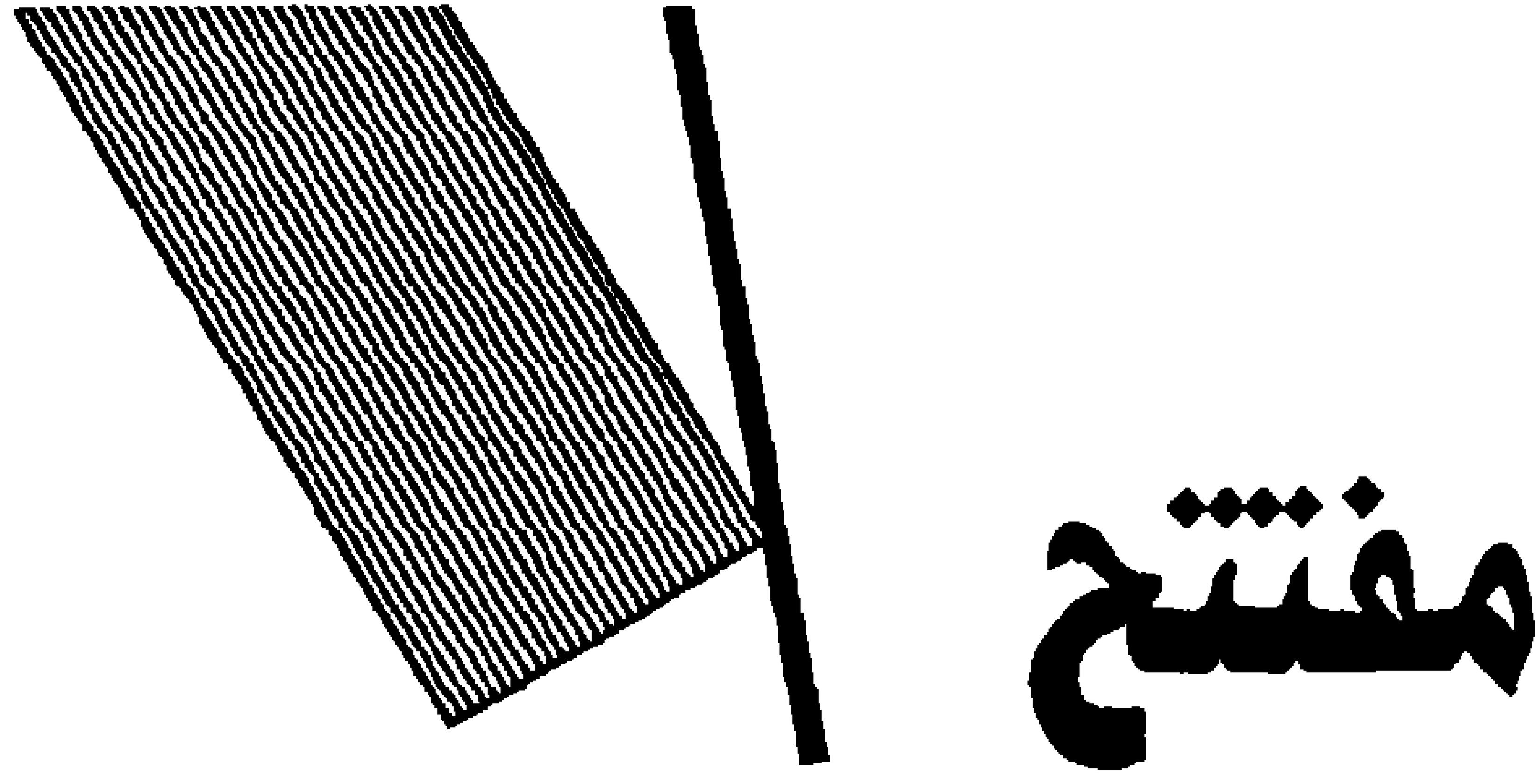


قراءات تطبيقية



قراءات تطبيقية





مفتتح

تقدير ألف ليلة

خمسة على الأقل من المشايخ المنتسبين إلى الأزهر فى مصر اقترنت أسماؤهم بطباعة (ألف ليلة) فى القرن التاسع عشر، أضف إليهم ثلاثة على الأقل من مشايخ الهنود الذين أشرفوا على طباعتها فى مدينة كلكتا بالهند، وهم مثال على غيرهم فى أقطار إسلامية متباينة، ومع ذلك لم يتحرج أحد هؤلاء من تصحيح متن الليالى وتقديمه إلى القراء، ولم يشعر واحد منهم بغضاضة فى الإشادة بقيمة ذلك المتن وروايته بكل ما انطوى عليه من خصائص وأساليب، أو تضمنه من أحداث ووقائع وشخصيات ومشاهد ونزعات، بل أكد كل واحد منهم، كما أكد غيره، قيمة المتن الذى احتفى بطبيعته الأدبية فى سماحة لا تعرف التزمت الأخلاقى، ورحابة وعى ينفر من لبسة الرياء والتصنع باسم أى نوع من أنواع التأويل الاعتقادى أو التصلب الاجتماعى. وكانوا جميعا يسيرون سيرة السلف الصالح فى إرسال النفس على السجية والرغبة بها عن التزمت والتصنع.

ولذلك، كان من الطبيعى أن لايمتد الشيخ عبدالرحمن الصفتى، فى طبعة بولاق الأولى ١٨٣٥، بقلمه إلى المتن إلا ليصوب اللغة من «ركاكة الغلطات السخيفة» للعامية، مؤكدا إعراضه عن استهجان «المعانى الكثيفة» التى أدرك أنها بعض ما يلازم الخصائص الأدبية للمتن ويلزم عنها. ومضى على أثره الشيخ قطة العدوى فى طبعة بولاق الثانية التى ختمها سنة ١٨٦٣ بما يدل على تقديره للمتن الذى يتضمن من فنون النوادر والآثار وأنواع الحكايات والأخبار ما يتسلى به المحزون، ويفيد المتطلع إلى ما فيه من حكم وفوائد ونصائح ومواعظ. وقد بذل الشيخ من الجهد ما رآه ضروريا للوصول بلغة المتن إلى ما تؤدى به الغرض الذى وضع من أجله، وهو تحقيق الفائدة والمتعة من حكايات الليالى، لكل مطالع وناظر وسامع، سواء كان من الخواص الأعلام أو زمرة العامة العوام. وفى الإشارة إلى «كل مطالع وسامع وناظر» ما يدل على تعدد مستويات تلقى ألف ليلة، ومراوحتها بين عوالم الخاصة والعامة، وتقلبها ما بين آليات الإرسال الكتابى والشفاهى.

وقد مضى الشيخ طه محمود قطرية فى اتجاه سلفه الشيخ قطة العدوى، فختم نسخة المطبعة الوهبية (سنة ١٨٨٠م) بحمد الله الذى قصّ على نبيه أحسن القصص، وأباح لأمته فنون الرخص من الحكايات التى تعينهم على احتمال النوازل، مؤكدا مكانة الكتاب التى تغنى عن الإطناب فى مدحه، إذ العبارة تقصر عن الإحاطة بمحاسنه، والبليغ لا يتسهل له نعت ما كمن من اللطائف فى مكامنه. وفى إشارة الشيخ قطرية إلى «أحسن القصص» ما يؤكد على سبيل التضمين أن فن القص من الفنون المندوب إليها، وأن فائدة الليالى المنتسبة إلى هذا الفن قرينة إباحته للناس، تحقيقا لألوان المتعة والإفادة لعامة المسلمين وخواصهم. أما الشيخ عثمان عبد الرازق صاحب المطبعة العثمانية فختم طبعته (سنة ١٨٨٤) بحمد الله على طبع كتاب الليالى الذى يحوى من عجائب الأخبار ما يبهر العقول، ويضم من غرائب الأنباء ما يجاور بين بدائع المنقول والمعقول، فهو بغية أرباب الآداب ومرمى النظار والسمار والأحباب ، لأنه كتاب يكفى الطالب له عن كثير من دواوين الأخبار والتحرير. وتلك هى الألفاظ نفسها التى نقلها الشيخ إبراهيم الفيومى فى خاتمة الطبعة الثالثة من طبعات المطبعة الشرفية سنة ١٨٩٦ ، غير بعيد عن المعنى الذى فهمه هؤلاء جميعا عن مفتتح الليالى الذى جعل من سير الأولين عبرة للآخرين، لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر، ويطالع ما جرى للأمم السالفة فينزجر.

ولم يفت ذلك المعنى الشيخ أحمد كبير الذى أشرف على طبعة كلكتا الثانية فى الهند، فاستهل الربع الثالث منها بالإشادة بما تتضمنه الليالى من الحكايات والروايات التى يستلذ بظواهرها أرباب الظواهر، ويشتغل بمبادئها أصحاب النواظر فى البواطن، فيعتبر بمعانيها من له نظر فى عواقب الأمور، بوصفها كتاب عبرة لمن اعتبر، وخبرة لمن استخبر، ومسرة لمن تضجر، ومشغلة لمن تنغص بالغير. ولايمكن لكتاب يستحق أن يكتب بالإبر على آماق البصر أن ينشغل بظواهره الباحث عن بواطنه، أو يتحرج من بعض دواله من يفهم معانى مدلولاته، فالسماحة فى تقبله هى الوجه الآخر من إدراك غاياته، فهزله بعض جده، وإحماضه سبب إجمامه، ومضحكاته لوازم مبكياته، وما يشد العامة إليه هو أول الظاهر الذى يستدل به الخاصة على ما وراءه.

وذلك موقف يستند فى تبريره إلى المعقول والمنقول، ويتواصل مع التقاليد النقدية والبلاغية التى دافعت عن الأدب فى وجه الهجمات الأخلاقية التى استند بعضها إلى تأويلات اعتقادية جامدة. وبقدر ما جمعت هذه التقاليد بين الشعر والنثر، ووصلت فتنة النظم بمتعة السرد، أكدت قدرة الإبداع عموما على الكشف عن «الأخلاقى» فيما يبدو خارجا على الأخلاق المألوفة، وأبرزت أهمية استنارة العقل فى عدم الانغلاق بالنص على معنى واحد. وميزت بين المعانى الأولى الخاصة بظواهر الكلام والمعانى الثوانى التى هى المقاصد الباطنة من الكلام، بما يفتح النص الأدبى على أفقه الخاص، بعيدا عن المعانى الحرفية والنواهى التسلطية والقوالب الجامدة لمن ينصبون أنفسهم أوصياء على غيرهم، ظنا منهم أنهم يحتكرون معرفة الحقيقة دون سواهم.

ولم يكن المشايخ الذين قاموا على تصحيح «ألف ليلة» فى حاجة إلى الدفاع عنها ضد من يقذفها بالباطل، أو يتهمها بإفساد الأخلاق، أو يسعى إلى مصادرتها من الأسواق، أو تجريم من يطبعها ويقوم

بتوزيعها، لسبب بسيط هو أنه لم يكن فى زمن هؤلاء المشايخ من يستنكر الليالى، أو يستقبح متنها أو بعض عباراتهـا وألفاظها. ولـم يجد هـؤلاء المشـايخ فى تراثهم هجوما علـى الليالى أو على ما دخل فى بابها مما هو شبيه بها، أو حتى على ما توغل فى المناطق المظلمة لبحور المعانى الكثيفة التى حامت الليالى على سواحلها، فقد استقر فى خلد الجميع ما انتهت إليه الأفهام الثاقبة من التمييز بين الجمالى والأخلاقى، حتى لو وقع تداخل بينهما، فالأول ينتمى إلى عالم الفن الذى يتوسل بالرمز والمجاز، التمثيل والإشارة، ولايعرف ثبات الدلالة أو المعنى الحرفى، ويعلو على المعنى الضيق للمنفعة الاجتماعية المباشرة أو التوصيف الجامد للأخلاق الوقتية. والثانى لايتصل بالأول إلا اتصال المدلول الواحد بالدال الذى تتعدد مدلولاته فى الدلالة التى ترتقى بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، عبر وسائط مراوغة، وتقنيات متنوعة، وأساليب لا ضفاف لثرائها فى تحقيق غاياتها التى هى عبرة لمن اعتبر.

وآية ذلك ما ردّ به ابن المعتز الشاعر الناقد على أبى بكر نطاحة الفقيه الذى هاجم الشعراء لخروجهم على الأخلاق، فكتب إليه ابن المعتز يذكره بأن الشعر لم يؤسس على أن يكون المبرز فى ميدانه من لم يغو بصبوة، أو يرخص فى هفوة، أو يكسب شعره معارض الحق. ولو سلك أحد بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبى الصلت وعدى بن زيد العبادى؛ إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ فى أشعارهما من امرئ القيس والنابغة والأعشى. وهل يتناشد الناس أشعار هؤلاء وأمثالهم، على تعيهرهم فيما يقول ابن المعتز، إلا على ملأ من الناس وفى حلق المساجد؟! وهل يروى ذلك إلا العلماء الثقات الموثوق بصدقهم؟ وما نهى النبى (صلعم) ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر.

وقد امتد أبوبكر الصولى بعبارات ابن المعتز إلى بعد آخر من أبعادها فى قوله الموجز الدال: «ماظننت أن كفرا ينقص من شعر ولا أن إيمانا يزيد فيه». وهو قول يصل بالتمييز بين الشعرى من ناحية، وبين الأخلاقى أو الاعتقادى من ناحية ثانية، إلى ما يؤسس مبدأ عاما يتميز به الفن فى أفقه الخاص الذى لايتناقض مع الأخلاق أو الاعتقاد بالضرورة، بل يتميز عنهما فى وسائطه وتقنياته وعلاقات دلالاته بنوع خاص من معرفة المتعة أو متعة المعرفة التى لا تتحقق إلا بالفن.

وأتصور أن الجاحظ كان على قدر كبير من الوعى بهذا النوع من المتعة التى يحققها الفن بأدواته الخاصة، وعلى رأسها النظم والصورة، فى كل ألوان الفن الأدبى، فتحدث عن الشعر الذى يتميز بأنه ضرب من النسج وجنس من التصوير، وذلك بالقدر الذى أوضح به أهمية الصورة والنظم فى مجالات النثر بعامة والسرد القصصى بخاصة، ولذلك أكد فى غير موضع من كتاباته أن الإعراب يفسد نوادر المولّدين، كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب، لأن سامع ذلك الكلام إنما أعجبته تلك الصورة وذلك المخرج وتلك اللغة وتلك العادة، فإذا أدخلت على هذا الأمر ما يغير منه انقلب المعنى مع انقلاب نظمه وتبدل صورته.

ووصل الجاحظ بين خصائص الكلام ومقتضى الأحوال بما أبرز العلاقة بين الصياغة والمقام، وبين النظم والوظيفة، وبين تعدد المقامات السردية وتنوع مستويات اللغة الحوارية، فذهب إلى أن لكل ضرب من الحديث ضربا من اللفظ، ولكل نوع من المعانى نوعا من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف

للخفيف، والإفصاح في مواضع الإفصاح، والكناية فى موضع الكناية، والسخافة فى موضعها الذى لايختلط بالجزالة، قط، أو يأخذ بأكظامها. وبقدر تأكيد الجاحظ الأفق الفنى الخاص الذى تتميز به بلاغة السرد، وذلك ضمن اهتمامه بأنواع القص الصاعدة فى عصره، هاجم الذين يميلون إلى التصنع فى التورع، وينفرون من صراحة السرد فى موضوعات الجنس على وجه التحديد، فرماهم فى كتابه (الحيوان) بالرياء والنفاق اللذين يكشفان عن لؤم مستعمل ونذالة متمكنة، وروى عن الصحابة والسلف الصالح من الأبيات والأقوال التى لا حياء فى معانيها أو إشاراتها الجنسية ما لا تسمح به الرقابة المعاصرة، وما لا يمكن أن تنشره «الحياة» اليوم، وقد أنشد بعضها عن عبدالله بن عباس الذى قالها فى المسجد الحرام دون غيره، وذلك كله ليثبت بالنقل، إلى جانب العقل، أنه لا حرج فى إنشاد الشعر أو رواية القص مهما حمل من كلمات أو عبارات، وأن تباين مقامات السرد يفرض تباين أحوال الأساليب والمسميات، ومن ثم حرية النظم وصراحته فى صياغة صور المواقف السردية متغايرة الخواص.

ولقد سار على أفكار الجاحظ المعتزلى تلميذه ابن قتيبة الذى انقلب عليه وانحاز إلى أهل النقل من الحنابلة، لكنه ظل يؤكد ما سبق أن تعلمه عن الجاحظ، وما أصبح تقليدا متبعا فى البلاغة العربية، من ضرورة الحفاظ على تباين أحوال المقال بتباين مقتضيات المقام، فاستهل ابن قتيبة كتابه (عيون الأخبار) بتحذير المتزمتين والمتنسكين والمتشددين فيما يترخص فيه غيرهم، مؤكدا أنه لم يكتب كتابه لهم وحدهم، وإنما كتبه لكل من يمكن أن يطالعه أو يقبل عليه، كأنه مائدة تختلف فيها مذاقات الطعوم لاختلاف شهوات الآكلين. ولذلك، راوح الكتاب على طريقة الجاحظ بين الهزل والجد على قاعدة: روّحوا عن القلوب فإن لها سآمة كسآمة الأبدان. وأفصح فى ذكر العورات لأن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المأثم فى شتم الأعراض وقول الزور والكذب وأكل لحوم الناس بالغيب. وترخص ابن قتيبة فى إرسال اللسان بالرفث عند كل حكاية أو رواية تذهب بطلاوتها الكناية عنها، ويفسد متعتها التعريض بدل التصريح. وأبقى على اللحن فى نوادر الأعراب التى يذهب الإعراب بما فيها من موضع الاستطراف. وأكد ابن قتيبة أنه يجرى فى ذلك كله على عادة السلف الصالح فى إرسال النفس على السجية والرغبة عن لبسة الرياء والتصنع.

وليست هذه النتيجة بعيدة عن ما انتهى إليه أبو الحسين ابن وهب فى كتابه (البرهان فى وجوه البيان) فى القرن الرابع للهجرة، خصوصا حين جمع بين الشعر والنثر فى مبدأ واحد، هو مبدأ التنوع الذى يبقى على نشاط الذهن وحيوية النفس، مدركا أن تلقى أنواع الفن المختلفة يحتاج إلى ترخص خاص به، يراعى تباين مقامات الأداء وتغير شروط الاستقبال، فمخاطبة الناس على مقادير عقولهم تستدعى هذه المباينة، مثلها مثل حكاية الأحوال التى تؤديها الرواية. ولذلك، استخدم الحكماء السخيف من الكلام فى خطاب من لا يعرف غيره من العامة، وحكى المؤدون الألفاظ السخيفة على ماهى عليه فى النوادر والمضاحك وما أشبهها من الحكايات التى متى حكاها الإنسان على غير ما هى عليه خرجت عن معنى ما أريد بها، وبردت عند المستمع إليها، فليس على حاكيها عيب فى سخافة لفظها، بل العيب عليه إذا قلب الكلام عن جهته.

وقد تواصلت هذه الأفكار التى تحولت إلى تقليد ثابت ومبدأ مقبول فى بلاغة السرديات العربية، فلم نسمع عن هجوم قديم على الليالى، أو تزمت متصنع فى الكتابة عن الجنس أو غيره من محرمات عصرنا، أو حجر على أحد بدعوى الأخلاق فى الكتابة، فقد اتفقت الاجتهادات الأساسية فى الحضارة العربية على إرسال النفس على سجيتها فى الإبداع، ومراعاة تباين أحوال المقال بتباين أحوال المقام، سواء فى الشعر أو فى النثر، فى أشكال السرد العام أو ألوان السرد القصصى الخاص. ودليل ذلك اتفاق ابن المعتز السنىّ الحنبلى مع الجاحظ الاعتزالى، واتفاق ابن قتيبة النقلى مع نقيضه الجاحظ العقلانى، واتفاق ابن وهب الشيعى مع نظائره المتأخرين من أهل السنة أو المعتزلة أو غيرهم من طوائف المؤلفين والكتاب الذين لم أذكرهم اكتفاء بالأمثلة الدالة عليهم، فى تنوع المذهب وتباين الانتماء الفكرى أو الاعتقادى أو السياسى؛ فالقاسم المشترك بين الجميع هو التسامح فى المقال بما يتيح الاستجابة إلى تباين المقام، وفهم أحوال المقام بما يصل بين سياقات النص الداخلية وسياقاته الخارجية، فى عملية الاستقبال والتلقى التى هى معطوفة على عملية الإرسال والإنتاج. ولذلك، لم يشعر المشايخ الأزهرية الذين قاموا بتصحيح (ألف ليلة) وتقديمها إلى الجمهور بما تضيق به صدورهم، وكانت استجاباتهم السمحة إليها استجابة من يعرف تراثه ويتمثل تقاليده الرحبة فى إطلاق إبداع النفس على سجيتها.



فى اللحظات الأخيرة قبل طبع هذا العدد من فصول، وبالتحديد فى يوم الإثنين الموافق ٥مايو١٩٩٧ ، فقدت الحياة الثقافية العربية أستاذتنا الجليلة الدكتورة سهير القلماوى رائدة دراسات ألف ليلة وليلة التى لولاها ما وجدنا العشرات من الكتب والمئات من الدراسات التى تتنافس كلها فى جدة المنهج وتعدد المنظور، والتى تشترك كلها فى التواصل مع تقاليد خلاقة استهلتها أستاذتنا التى كانت أول امرأة تحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة المصرية فى الآداب، وأول أستاذة فى قسم اللغة العربية، وأول رئيسة لهذا القسم، وأول سيدة تولت منصب رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، وأول من أقام معرضا دولياً للكتاب فى مصر عام١٩٦٧ ، وأول من استهل الأنشطة الثقافية فى هذا المعرض، وأول رئيسة لجمعية خريجات الجامعة. ومؤلفاتها («أدب الخوارج»، «المحاكاة فى الأدب»، «فى النقد الأدبى»، «ثم غربت الشمس»، «العالم بين دفتى كتاب»، «مع الكتب»، «الرواية الأمريكية الحديثة») وإبداعاتها («أحاديث جدتى»، «الشياطين تلهو») وترجماتها («ترويض النمرة»، «رسالة إيون»، «عزيزتى أنتونيا»، «رسائل صينية»، «قصص صينية»، «هدية من البحر»، «مائدة المعرفة»، «كتاب العجائب») وبحوثها الكثيرة التى لم تجمع فى كتاب مع مقالاتها الوفيرة وأحاديثها الإذاعية، وقصائدها التى جعلتها واحدة من مؤسسى جماعة أبوللو، ونشاطها العام الثقافى والاجتماعى -كل ذلك يجعل منها نجمة ساطعة فى تاريخ الثقافة العربية.

رحمها الله رحمة واسعة وألهم أبناءها وتلامذتها وقراءها الصبر والسلوان.

رئيس التحرير

اعتذار

نشرت «فصول» في عددها السابق مقالا بعنوان «الأرض اليباب وأنشودة المطر - معالم بارزة في طريق الحداثة» تحت اسم محمد عواد.

وتعتذر مجلة «فصول» مرتين؛ مرة لأن صاحب هذا المقال هو الدكتور **نايف خالد العجلوني**، ومرة لأن تحرير المجلة فاته أن هذا المقال قد نشر كاملا في مجلة «أبحاث اليرموك» سلسلة الآداب واللغويات (المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ١٤١٧هـ / ١٩٩٦) التي تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة:

دراسة فى ثلاثية حنا مينة

يمنى العيد*

لماذا السيرة الذاتية؟

ملت فى كلامى على السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث إلى السيرة الذاتية الروائية. وملت فى كلامى على السيرة الذاتية الروائية إلى الكلام على ثلاثية حنا مينة الروائية. عنيت: «بقايا صور» و«المستنقع» و«القطاف»[1]. السؤال الذى قد يُطرح هنا هو:

أولاً: لماذا السيرة الذاتية الروائية، علمًا بأن كتب السيرة الذاتية كثيرة فى الأدب العربى الحديث؟ [2]

ثانياً: لماذا ثلاثية حنا مينة؟

أولاً: أوجز جوابى الذى يعلل ميلى إلى ما ملت إليه فى النقاط التالية:

---

* ناقدة لبنانية.

الشفافية والاستنساب

١ ـ من المعروف أن هناك ما هو مشترك بين الأجناس الأدبية، وهو كونها أدباً. وكل كلام على الأدب يطرح سؤاله عن مدى شفافية اللغة، هذه الشفافية التى دمّرت، كما يقول فوكو، فى بابل لتعاقب الإنسان، بعد أن كانت العلامات ترتبط ارتباطاً تشابهياً عميقاً بما تشير إليه، وبعد أن كان الخطاب صورة لمنطوقه[3].

لقد فارقت اللغة الأشياء، وتعذر، حسب بارت، وجود درجة صفر للكتابة.

إن لعبة الدوال والنظم التى تنبنى بها كل كتابة أدبية ـ والسيرة الذاتية أدب ـ تجعلنا نتساءل عن مدى الاستيهام الذى يلازم عملية الصياغة، بما فى ذلك صياغة كاتب السيرة الذاتية لتصوراته الاسترجاعية وحتى لمدوناته اليومية، أو لاعترافاته.

لا يطابق خيط الحكي «خيط» المحكي عنه، لأن الحكي، إضافة إلى كونه مفارقًا لمرجعياته، هو استنساب، أي انتقاء واجتزاء، وأحيانًا تقديم وتأخير يقتضيه سياق تتحكم به رؤية من يحكي لما يحكي، وكمثال أوجز ما أورده ميخائيل نعيمة في تقديمه لكتاب سيرته الذاتية (سبعون)(٤).

يخبرنا ميخائيل نعيمة بأنه يستحيل عليه أن يعرض لحياته «لمحة لمحة حسب تسلسلها في الزمان والمكان» (ص٩)، وأن ينتزع من كل لمحة جميع ما حملته إليه من موحيات، وتخيلات، وجميع ما حمّلها من حركات عفوية وغير عفوية، ومن وساوس ورغبات، ومن أحلام، وملذات، وأوجاع كتم بعضها عن الناس وفضح بعضها (ص ٩)، لذا يقرر بأن يعطي للناس من حياته قدر نصيبهم فيها، أو ما يظنه نصيبهم. أما حياته الخاصة التي تعني «من أين أرزق، وماذا آكل وأشرب وألبس»، و«ماذا كان بيني وبين نساء أحببتهن وأحببنني، ومتى حزنت وبكيت (...)، أما هذه الأمور كلها، وكثير من نوعها، فما ظننت يومًا أن للناس أي نفع في معرفتها، لذلك أهملتها الإهمال كله(٥) في كتاباتي» (ص١١).

إن ما يقوله نعيمة يشير بوضوح إلى رؤية معيارية تحدد لصاحبها ما يمكن أن يحكيه من سيرته الذاتية وما عليه إهماله، مما هو خاص، في هذه السيرة. كما يشير إلى نوع من الاستنساب، واستحالة الالتزام بتسلسل زمن المرجعي، وعجز الكتابة عن استعادة كل أبعاد المحكي وبالتالي عجز اللغة عن المطابقة.

الرؤية المعيارية

٢ ـ إن وجود رؤية معيارية تتحكم في الكتابة، بما فيها كتابة السيرة الذاتية، يحيل هذه الكتابة إلى مجال حضاري، أو إلى ما يسود في هذه الحضارة من أعراف وسنن تشكل سمات هذه الحضارة وهوية الانتماء إليها. لذا، لابد أن نتساءل عن علاقة الكتابة بالسائد في الحضارة التي تنتمي إليها، وعن مدى استعدادها للخروج على هذا السائد والجهر بما في الدواخل، مما هو متعارض أو متناقض، مع هذا السائد.

وقد نجد أنفسنا مضطرين، في حال خضوع كتابة السيرة الذاتية لسلطة السائد، إلى وضع ميثاق السيرة الذاتية المعلن موضع الريبة، لأن صاحب السيرة قد يتواطأ، في مثل هذه الحال، مع القامع ضد المقموع فيه، أو قد لا يجرؤ على ملامسة ما في أعماق ذاته، ورفع الستار عن مكنون هذه الذات ومكبوتها.

إن الكلام في موضوعات الجنس والدين والسياسة، مازال في بلداننا العربية كلامًا محظورًا بهذه النسبة أو تلك. ومازال الكثير من الكتب التي تتناول هذه الموضوعات يمنع حتى في حال توسله المتخيل الروائي(٦). وما زالت أحكام النفي والقتل والاعتقال تصدر بحق الكثير من الكتاب والأدباء(٧)، فكيف إذا جاء الكلام على هذه الموضوعات في اعترافات، أو في يوميات، أو في مذكرات، أو في خطاب استرجاعي... أي في كتابة يفترض فيها، لأنها سيرة ذاتية، الصدق وقول الحقيقة.

لذا، نجد بعض الدارسين يتحفظ تجاه السير الذاتية التي كتبها عدد من كبار الأدباء العرب، لأنها في نظرهم ليست سيرًا ذاتية بالمقارنة مع ما تتسم به السير الذاتية في أدب الغرب لجهة الجرأة في الكشف عن الذات، شأن جرأة «روسو» و«أندريه جيد» مثلاً في اعترافات كل منهما(٨).

وبالمقابل، يبدو المتخيل الروائي قناعًا أكثر صدقًا في تقديم السيرة الذاتية، فهو إذ يضمر الميثاق يصبح أكثر جرأة على كشف الذات. كما أن شفافية الازدواج بين الراوي والكاتب تترك حيزًا للذات كي تقف فيه أمام مرآة ذاتها، وتحاور معرفيًا عريها.

التجنيس ـ الميثاق وعامل القراءة

٣ ـ إن خطاب السيرة الذاتية نفسه لا يخلو من عملية تجنيس تتخذ مظهر اللاتجنيس: فخطاب السيرة الذاتية الذي يعتمد المجاورة بين أساليب وأنماط نصية متنوعة (كالمجاورة بين الحكاية والشعر والمثال والحكمة والمدونة والحوار والتعليق...) يوهم بلاتجنيسه. إلا أن المتأمل في هذه المجاورة يكشف عن سياق ينتظم وفقه خطاب السيرة الذاتية،

وعن قصدية خفية تنطوى عليها المجاورة وتضمرها دلالات النسق الثقافية[٩].

٤ ـ إن المقاربات اللفظية تمارس عبر انتظام علائقى للملفوظات. يتكفل هذا الانتظام بتوليد دلالاته واضعًا الخطاب، أى خطاب، موضع المجال المعرفى الذى لا تنفصل فيه عملية الكتابة عن عملية القراءة. لذا يبدو ميثاق السيرة الذاتية أكثر من علاقة التزام بين المؤلف وما يكتب، إنه أيضًا علاقة المكتوب بذاته وبانفتاحه على القراءة.

٥ ـ إن الحد الذى عرف به فيليب لوجون السيرة الذاتية بقوله: «سرد استعارى نثرى يقوم به شخص واقعى عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصه»[١٠]. إن هذا الحد متعسف وقار، لأنه ينفى إمكان وجود درجة من التطابق مع المرجعى وعدمه، ولأن مفهوم الميثاق الذى يفرض، حسب رأيه، وجود اتفاق مشترك بين المؤلف والقارئ، أو بين مؤلفى السيرة الذاتية والقراء، هو مفهوم غريب عن واقع الأدب، باعتباره يتجاهل الفضاء الذى يمكن أن تخلقه القراءة التأويلية متجاوزة حدود التأويل، ومحدوديات التجنيس المفترضة مسبقًا.

غير أنه من المنصف والمفيد أن نشير هنا إلى أن فيليب لوجون، عاد إلى مفهوماته فى (ميثاق السيرة الذاتية) ليقف منها موقفًا نقديًا، وليكشف عن التناقض الذى وقع فيه بين تعريفه وممارساته:

فلقد رأى فيليب لوجون أن انتماء السيرة الذاتية إلى نظام مرجعى «واقعى» يأخذ فيه الالتزام الأوتوبيوجرافى قيمة ميثاق لا يعنى عدم وجود نظام أدبى آخر تنشد فيه الكتابة أيضًا الشفافية، كما رأى أن الاهتمام بالذات هو اهتمام مسكون بالإنصات إلى الآخر[١١]. وبذلك انتهى لوجون بنقده إلى القول بأن عامل القراءة يسقط إمكان إبراز خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها، وبشكل واضح، عن الأجناس الأدبية القريبة منها كرواية السيرة الذاتية. ومن ثم، تراجع فى نظره التعريف ليترك مكانه إلى التحليل.

ونحن إذا ما أضفنا إلى مراجعات لوجون النقدية، تعريف فاييرو الذى يقول بأن السيرة الذاتية عمل أدبى، وبأن هذا العمل قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيه المؤلف أفكاره ويصور إحساساته، بشكل ضمنى أو صريح[١٢]، أمكننا أن نستنتج وجود نوع من التداخل، وربما من الالتباس بين السيرة الذاتية التى تروى سيرة ذاتية، أو تضمر سيرة مؤلفها.

فى ضوء ما تقدم، تبدو لى مقاربة السيرة الذاتية فى عمل روائى هو سيرة ذاتية روائية، مقاربة لا يقلل من شأنها ما سماه لوجون بالميثاق، أو هذا الالتزام الذى يظهره المؤلف ويأخذ قيمة ميثاق. كما لا يعوزها ما يعلل معرفة الذات فى روايتها عن سيرتها.

لماذا ثلاثية حنا مينة؟

ثانيًا: أما لماذا ثلاثية حنا مينة؟

١ ـ لأن قناع الرواية لا يمارس فى الثلاثية، وكما سأبيّن، وظيفة إخفاء المكبوت، وستر المقموع، بل هو مسعى لإعادة الاعتبار إلى العامل الذاتى فى الأدب العربى الحديث.

٢ ـ لأن حكاية السيرة الذاتية فى عمل روائى له، فى ممارسة حنا مينة، كما سنرى، وظيفة مزدوجة: وظيفة تجذير الخطاب الروائى بمرجعية محلية، ووظيفة فتح السيرة الذاتية على ما هو أبعد منها بحيث يرفع الذاتى الفردى إلى الإنسانى الجمعى.

السيرة الذاتية فى ثلاثية حنا مينة الروائية

الثلاثية رواية بين الروايات؟

يقدم حنا مينة الجزء الأول من ثلاثيته (بقايا صور) (١٩٧٥) بعد كتابته عددًا من الروايات والقصص[١٣]، ثم يقدم الجزء الثانى (المستنقع) (١٩٧٧) بعد مجموعة قصصية[١٤]. وبعد مضى عشر سنوات تقريبًا قدم خلالها ستة أعمال روائية[١٥]، يقدم (القطاف) (١٩٨٦)، مصرحًا بأن هذه الرواية هى الجزء الثالث من ثلاثيته، وأنه يحكى فيها، من خلال عائلته وبعين يافع، عن حياته فى اللاذقية[١٦].

نلاحظ أن حنا مينة بدا باكرًا بكتابة ما نعتبره سيرة ذاتية، على خلاف المعهود لدى الكتاب، وأن الجزء الأول

جاء بعد روايته (الشمس في يوم غائم) (١٩٧٣) التي حازت شهرة، وأحلت صاحبها مكانة مرموقة في مجال الكتابة الروائية العربية.

ونلاحظ أيضاً أن الثلاثية أتت في سياق مجموعة من الأعمال الروائية، وفي حركة من التناوب بين أجزائها وهذه الأعمال، ومع هذا فإن الثلاثية تشكل متناً واحداً يؤكد المؤلف تواليه الزمني عندما يجعل (المستنقع) تبدأ من حيث انتهت (بقايا صور)، و(القطاف) من حيث انتهت (المستنقع): تنتهي (بقايا صور) برحيل العائلة إلى المدينة، وتبدأ (المستنقع) بوصول هذه العائلة إلى المدينة: «ها نحن في المدينة»، يقول الراوي. كذلك تنتهي (المستنقع) بإعلان الراوي عن قرار العائلة بالعودة إلى اللاذقية، وتبدأ (القطاف) بالقول: «وصلنا اللاذقية في نحو الساعة الثامنة ليلاً»[١٧].

تتمثل واحدية المتن في حكاية ترويها الثلاثية. هذه الحكاية هي سيرة ذاتية لراو يسترجع فيها طفولته وحداثته. يبدأ الاسترجاع من سن الثالثة، ويستغرق زمن الحكاية خمس عشرة سنة من عمر الراوي: يغطي الجزء الأول (بقايا صور) خمس سنوات من هذه السيرة تبدأ مع الالتماعات الأولى لقدرة الذاكرة على التقاط صور الحياة، ويغطي الجزء الثاني، (المستنقع)، قرابة الثماني سنوات، أما الجزء الثالث، «القطاف» فهو يحكي عن صيف وخريف السنة الأخيرة من هذه السنوات الخمس عشرة[١٨].

كذلك نلاحظ أن راوي الثلاثية يشير في أكثر من موضع إلى أنه هو هذا الطفل الذي يحكي عنه، وإلى من يروي هو الكاتب نفسه، مثل قوله:

«كبر الطفل الذي هو أنا».

«ولكم كرهت نفسي، طوال حياتي أيضاً، لأني قصرت عن أن أكون في بعض المواقف، مثل هؤلاء الرجال الذين عوضت تقصيري بتجميدي لهم في كتاباتي»[١٩].

ومع هذا يسمي المؤلف كل جزء من هذه الثلاثية رواية. وهو بهذا ينسب ثلاثيته إلى جنس أدبي محدد يتموقع فيه باعتباره روائياً، كما أنه يضع قارئه أمام خصائص مفترضة توجب عليه أن يأخذ بعين الاعتبار مجموعة من العلاقات البنائية تمارس، في إطار الجنس الروائي، وظائفها الدلالية.

فماذا تعني هذه الملاحظات، وما الأسئلة التي تهمس بها لنا؟

إذا كانت الثلاثية سيرة ذاتية بأكثر من دليل، فما معنى أن تكون رواية، أي جنساً أدبياً، هو قناع تخييلي تلتبس صدقيته، ذلك أن التجنيس الروائي يضمر وضع المحكي (حكاية السيرة الذاتية) موضع المحتمل، أي موضع ما يبنيه الخطاب الروائي، عاده، حين يبني عالمه المتخيل، بحيث تتكفل شبكة العلاقات التي ينتمي إليها المحتمل بتوليد صدقية هذا العالم. والالتزام بالصدقية، في مثل هذه الحال، لا يقوم عن طريق تدوين يوميات المؤلف، ولا عن طريق تقديم اعترافاته، كما أنه لا يأخذ قيمة ميثاق ظاهر، بل يتوسل خطاباً روائياً له قواعده البنائية وتمفصلاته الخاصة.

ما وظيفة التجنيس إذن في الثلاثية، وكيف يشتغل الخطاب الروائي على تيمة الأنا كي يبني سيرتها المنطوية على ميثاقها غير المباشر، أو على صدقيتها؟ وعلى أية قاعدة معيارية يشتغل؟

هل يشتغل على قاعدة معيارية ترتبط بحكاية السيرة الذاتية نفسها، وبالشروط الاجتماعية والقيم الأخلاقية ـ الأسرية التي حكمت حياة الأنا؟

أم أن التجنيس يشتغل على قاعدة معيارية ترتبط بمفهوم المؤلف للرواية العربية؟

أم أن لكتابة السيرة الذاتية كتابة روائية وظيفة مزدوجة، متداخلة، ترتبط، في آن بحكاية الأنا وما حكمها من شروط وقيم، وبنمط الخطاب الروائي العربي الذي عمل حنا مينة في كل ما كتب على إنضاجه والدفاع عنه؟

أرى أن كتابة المؤلف لسيرته الذاتية كتابة روائية لها وظيفة مزدوجة. وأستبق التحليل الذي سيظهر ذلك، لأشير إلى أن كتابة الثلاثية في التواريخ التي تعمدنا ذكرها في متن الدراسة، وعلى ذلك النحو من التناوب الذي بيّنا، جاءت في

سياق الكتابة الروائية للمؤلف، بمثابة برهان تمثيلي يفسر نمط الخطاب بمرجعيته (السيرة الذاتية)، ويعلل السيرة الذاتية بروائيتها. كأن الثلاثية أمثولة لرواية عربية بطلها المؤلف نفسه في حكاية ملحمة بؤسه، وبالتالي رواية تعيد الاعتبار إلى العامل الذاتي، إلى التجربة، إلى المعيش المحلي لتضعه موضع المرجعي الخاص لرواية واقعية عربية غير هجينة.

ربما لهذا يقول المؤلف بأن ما تحكيه الثلاثية (المرجعي الخاص) هو «ترجمة ذاتية وغير ذاتية في آن»[٢٠]، وأن اليافع الذي حكى المؤلف سيرته هو بدوره «نموذج أدبي»[٢١].

وربما لهذا، أيضًا، يتوقف المؤلف بحكاية سيرته عند سن الخمسة عشر، ليتابع الحكاية بالوقوف، بوصفه راويًا، خلف أبطال متعملقين، أو شخوص روائية رامزة، لكن تحيل، بشكل أو بآخر، على حكاية السيرة الذاتية، أو على تجربة صاحبها.

يترك المؤلف الطفل الذي كان، في الثلاثية، يدعه فيها، ويتابع الروائي سيرته مع أبطال رواياته[٢٢]. أي يكتب المؤلف الرواية التخييلية باعتماد المرجع المحلي، يداخل بين تجربته الحياتية وتجربته الروائية، كأن تجربته الحياتية مرجع لتجربته الروائية، أو كأن الثانية صورة عن الأولى، لا تماثلها بالضرورة، بل تدل عليها. لذا نسمعه يقول: «وأفضّل أن أتحدث عن تجربتي الحياتية، ومن خلالها قد أتحدث عن التجربة الروائية»[٢٣].

ويتابع حنا مينة سيرته، خارج الرواية، بالكلام عن كيفية حمله القلم، وعن هواجسه في التجربة الروائية[٢٤]، أي بالتنظير لرواية صار داخلها.

حكاية السيرة الذاتية

لكن ما حكاية هذه السيرة، وكيف ترويها الثلاثية؟ أو، من هي هذه الأنا التي تشكل تيمة الثلاثية؟ وكيف تشتغل عليها العلاقات السردية لتبني خطابها الروائي؟

يبدأ زمن الحكاية من مكان في مدينة اللاذقية، هو هذه الدار التي ولد الطفل، صاحب السيرة، فيها. ويقف هذا الزمن، دون أن ينتهي، عند عودة هذا الطفل مع عائلته إلى المدينة نفسها، «عقب هجرتنا من اللواء عام ١٩٣٩»[٢٥]، كما يقول الراوي.

تعود العائلة إلى اللاذقية للبحث فيها عن مأوى بديل لهذه الدار التي هدمت، والتي لم يبق منها، بعد خمس عشرة سنة، سوى صورة غائمة[٢٦] في ذاكرة الطفل العائد وقد صار يافعًا. لم يبق من البيت الأول سوى علامة تشير إليها يد الأم قائلة: «هنا ولدت يا بني»[٢٧].

وبين الرحيل والعودة يتشكل زمن الحكاية في الثلاثية في تواليه على قاعدة الشرط الاجتماعي، وفي معادلة تختصر حياة الطفل وعائلته في البحث عن مأوى ولقمة عيش، أو، في صورة «عاصفة من الهجرة والتمزق والألم»[٢٨].

في هذه المعادلة يتلازم زمن السيرة الذاتية في نموه مع حركة التنقل في المكان، بل إن زمن هذه السيرة يندمج ويتوحد في هذه الحركة المرهونة بالمكان. فقر العائلة هو المحرك، به يتحدد فعل التنقل كفعل قسري لا إرادة لأصحابه فيه. لذا فهو يشبه الضياع. إنه حركة رحيل في الزمن المجهول تفتقد معه الأنا القدرة على أن تكون ذاتًا فاعلة في هذا الزمن، أو قابضة على انتمائها إليه، وبالتالي محصنة ضد ويلاته وسلطاته وقيمه الأخلاقية التي تخترق الذات وتضعضع تماسكها:

- أم تستسلم لسلطة الرب والغيب والولد.
- ووالد يستسلم لسلطة جسده وغرائزه.
- وطفل يعاني من خوفه، ولا يعرف كيف يقاوم ذل الجوع ومشاعر العار من سلوك أبيه. وحدها الأسئلة التي كان يطرحها على أمه، وعلى أخته الكبرى، ثم على أبيه وعلى نفسه، ثم على الكراريس التي يقرأ، وعلى التجربة التي يعاين، والحياة التي تعضّه ومن حوله من الفقراء والمقموعين... سوف ترشده إلى أهمية المعرفة ومعاني الهوية والانتماء التي تكوّن الذات وتحصنها ضد كل اختراق يخلخلها.

إن عدم الاستقرار في المكان، وعدم الشعور بالطمأنينة حتى عندما يستقر المقام فيه، له في الثلاثية دلالة فقدان الأنا لذاتها، وفقدان الإنسان لحياته: حياة يمحوها الجوع باستمرار، وضياع يتلازم فيه فقدان المأوى الذي يتكرر هدمه مادياً ومعنوياً[٢٩]، مع فقدان الدواخل لمعنى وجودها ولقدرتها على أن تكون:

من اللاذقية إلى السويدية، وقره أغاش، والأكبر[٣٠]، إلى إسكندرونة، وإلى اللاذقية.

ومن كوخ في حقل التوت، إلى كوخ بجوار المستنقع في حي الصاز، إلى الإقامة في العراء وعلى قارعة الطريق[٣١].

يفتقد الطفل المكان الأول بما يعنيه من احتضان رحمي ومن حماية بالمعنى الباشلاري لمفهوم المكان. وهو بذلك يفتقد معنى التجذر الطبيعي الذي تبنيه الألفة ومشاعر الاستقرار.

تفقد الذات حصانتها، لأنها وبسبب انشغالها بالبحث عن اللقمة الأولى وعما يمسك بداية حضورها في الوجود، تفقد الكياني، وتبدو الأنا كأنها خارج الزمن الطبيعي، أو كأنها بلا زمن. فالزمن يمحوها، يسير بدونها، يتركها في قاع تشعر فيه بأن كل شئ يعلوها: العيش وسبل المعرفة للانتصار على محنتها... أو لمقاومة سلطة تسلبها الأرض والرزق وفرصة العمل، ولمواجهة آخر، غريب، يتواطأ مع آخر محلي ضدها.

تتعرض ذات الطفل المتبرعمة لاختراقات الخارج. وشأن الإنسان الأول، يخاف هذا الطفل الريح والعتمة والزواحف، وشأن الفقراء والمحرومين من المعرفة، يشعر بالذل من جوعه، وبالعار من وضعه العائلي:

أمه تأتي إلى المدرسة، مدرسته، وتقف «في ذلك الطابور من النساء الفقيرات والمتوسلات» تنتظر المعونة من «طحين وسكر وسمن» توزعه «الجمعية الخيرية» في بهو المدرسة. وهو، ولدها، يحبس نفسه في الصف خلال الفرصة «كيلا أخرج فتراني أمي وتكلمني أو تعانقني أمام المعلمات والتلامذة». وبسبب هذا الموقف «سأهجر المدرسة حين أبلغ الصف الرابع»[٣٢].

وأختاه تخدمان في بيوت السادة.

ووالده يبيع من أثاث البيت، على قلة ما في هذا البيت من أثاث، ما تطاله يده خفية، ليشتري بثمنه عرقًا، ليسكر ويضرب زوجته حين تعترضه، ليراه ابنه يتهاوى على الرصيف، ويبول في سرواله، أو يضربه الرجال[٣٣].

عائلة تجوع وأم تبكي وأطفال يصرخون في طلب الطعام وأب يدور جائعًا مجدفًا، يعاني أفراد هذه العائلة الملاريا، ويتداوون بما كان يتداوى به الفلاحون، البول «لقد شربنا بولنا»[٣٤].

وهو الطفل يعاني، وينظر إلى ذلك كله بعيني رفاقه في المدرسة، بأخلاق مجتمعه وبيئته، بالقيم السائدة، وبوعي لا رصيد له بعد من المعرفة.

استعادة السيرة في زمن الكتابة الروائية

لكن زمن الكتابة هو، كما نعلم، غير زمن الحكاية. والمسافة بين الزمنين هي المسافة بين الحكاية واستعادتها، أو بين العيش في واقع والرؤية إلى هذا الواقع، وهي هنا بين الطفل واليافع في سيرة عيشه وبين الراوي/ المؤلف في الكتابة عن هذه السيرة. لذا نسأل: هل خرج المؤلف من زمن الحكاية ليدخل، باستعادتها، زمن الكتابة، زمن المرآة بما يعنيه من وعي وحوار وإنتاج للمعرفة؟

إن قراءة الثلاثية، كما نحاول، تسمح لنا بالقول بأن حنا مينة يحاور في هذه الثلاثية ذاته. ينتقد أنا اليافع الذي كانه، يتفهم ويعارض ما كانت عليه هذه الأنا في مشاعرها، وذلك بإفصاحه عن مقموعها وجهره بمكبوتها. وهو إذ يفعل، يكسر قيد القيم الأخلاقية التي تحول دون تحرر الذات من ذاتها، يرفع المؤلف الستر عن حقيقة المقموع والمكبوت كي يكشف عمن يسخّر هذه القيم لديمومة سطوته.

باستعادته سيرته، يقف المؤلف ضد أخلاق تعيّر الإنسان بفقره، تقوّمه به، وتكرّس بذلك تراتبية اجتماعية تبدو معها علوة الغنى على الفقير من طبيعة الحياة، وامتيازات الحاكم على المحكوم قدراً من السماء.

وباعتماده الخطاب الروائى فى استعادة هذه السيرة، يدع المؤلف صوت المكبوت فى تنوع مستوياته اللسانية: إن الأمثلة على تنوع المستويات الكلامية كثيرة فى الثلاثية: منها كلام الأم، أمه، بملفوظاتها الدينية وسمة منطوقاتها الإيمانية القدرية.

فمن كلام الأم المتأثر بمحفوظها الدينى قولها تخاطب ابنها:

لقد حبلت بك بالرجاء كما يقال فى الكنيسة،
وبالآلام وضعتك، يوم مولدك ابتسمت أحشائى،
ولسانى انطلق بالشكر للرب والدعاء لك،
استنارت «مغارتنا» وأمام الأيقونة أشعلت شمعة
ووقفت خاشعة أقدم صلاة الشكر[٣٥].

وحين يسألها ابنها عن سبب فقرهم تقول: «لأن الله خلقنا هكذا»[٣٦].

ومن هذه المستويات كلام كاتب الرسائل لأهل الحى الأميين، وهو كلام نتعرف فيه إلى «لغة» كاتب المكاتيب، أى لغة «الديباجة» و«الترويسة» (أى المقدمة)، وإلى معنى «طلوع الكلام من القين» (أى من الذات)، وإلى أسماء أدوات الكتابة وإلى التعابير المتداولة مثل «برى القلم»، والبكلة النحاسية التى يشبك بها القلم فى «سيلات» سترات الرجال.. وغير ذلك من التعابير التى تحيل على تقاليد كتابة الرسائل فى الثلاثينيات من هذا القرن[٣٧].

ومن هذه المستويات أيضاً كلام المختار، وكلام المسؤول عن القبان، وكلام الوالد حين يحكى عن الماضى، وكلام زنوبة العاهرة الفاضلة وغيرها مما هو مرتبط بالعمل، وبوضع الشخصية الاجتماعى، وبإرث ثقافى.. وهذا مما يحتاج إلى دراسة خاصة.

لقد وظف المؤلف الحوار الروائى، مثلاً، كى يفسح مجالاً أمام عدد من الشخصيات للكلام بمنطوقاتها، وبنبراتها، كما استخدم الأسلوب اللامباشر الحر لنقل الكثير من الكلام الحى الحافل بالعبارات الشعبية، والمفردات التى كانت مألوفة، ومتداولة فى الزمن الذى تعود إليه حكاية السيرة الذاتية. مثل: «الغضارة»، «الهريسة»، «الأوادم» - «غرارة» (أى كيس مزدوج)، الأغوات»، «المربعانية» (الأربعون يوماً القاسية من الشتاء)، «السعود» أو «سعد ذبيح» (إشارة إلى أيام البرد التى سرّح فيها سعد الراعى قطيعه وانقطعت به طريق العودة).

يضاف إلى ذلك التراكيب الموحية بإيقاعات اللغة الشعبية، لغة الحكايات بجملها القصيرة والمسجعة، مثل قوله: «لا الغائب عاد، ولا البشير طرق الباب، ولا الذئب تحول إلى حمل»[٣٨]. لقد أدخل حنا مينة، بأسلوبه الروائى، الكلام الشفوى إلى لغة الأدب، وضجّ سرده بالكلام الحى الذى هو منطوق المنبوذين وملفوظ الناس غير المعترف بهم، وبذلك بدت الثلاثية ذاكرة لا للطفل وحده، بل للغة شعبية واسعة، متنوعة.

يقدم حنا مينة معنى للسيرة الذاتية ينطوى على مضمون اجتماعى، نقدى، ويحفل بخصوصية محلية، شعبية.

وعليه، يمكن القول بأن الخطاب الروائى فى حكاية السيرة الذاتية ليس قناعاً يختبئ خلفه صاحب هذه السيرة، أو يستر به مكبوته، أو يخفى وراءه حقيقة دواخله ومشاعره تجاه وضعه، أو نقمته على سلوك أبيه وقناعة أمه واستسلامها للقدر، أو حتى سلوكه تجاه أناه وموقفه منها. فلقد أقرّ حنا مينة، كما أشرنا، أن ما رواه فى الثلاثية هو سيرته وسيرة عائلته، مؤكداً، بذلك، وقوفه خارج أى قناع يستر علاقته الذاتية بما يروى. وهو حتى بعد أن عبّرت أخته عن استيائها مما قاله فى (بقايا صور) و(المستنقع) وطلبت منه أن يقف عند هذا الحد[٣٩]. نراه لا يقف، بل يتابع كتابة سيرته على النحو نفسه، لا يريد مالاً عرضته عليه أخته، ولا يحاول أن يختبئ خلف قناع اللغة، أو الجنس الروائى، لأن التجنيس كان له وظيفة أخرى، غير الإخفاء، والتستر بالمتخيل، كان ليبنى المتواليات السردية بناء نقدياً، وفى ظل صراع الذات مع محيطها. كان التجنيس الروائى كى يؤدى الفعل السردى للسيرة الذاتية دوراً أوسع من دائرة الذات الضيقة. عنينا دور الهدم للمحرمات وللمسلمات، وللقمع الذى تمارسه أكثر من سلطة، هى سلطة الأب وسلطة المختار، وسلطة القيم العفنة، وسلطة الفقر والجهل، وسلطة الغيبيات، وسلطة ذوى النفوذ.

انزياحات الخطاب الروائي باتجاه حكاية السيرة الذاتية

لذا، لا يلتزم السرد في الثلاثية بوظائف المتخيل الروائي التي تمارسها تقنيات تخص الحبكة، وتمحور عناصر الحكاية حول فعل البطل، أو حول موضوع.

إن خطاب الثلاثية الروائي لا يمارس فعل التبشير، بل نجده، على عكس ذلك، يمارس انزيرحات متنوعة باتجاه الحكاية وخصوصية المحكي.

تتمثل هذه الانزياحات في ميل أسلوب الخطاب الذي يروي السيرة الذاتية، إلى المباشرة، وفي السياق الواقعي وربط أحداث السيرة بزمنها التاريخي.

تستهدف هذه الانزياحات، كما يبدو، تجذير الخطاب الروائي بمرجعية محلية، حية، هي هنا حكاية السيرة الذاتية، وتشريع نمطه الوقعي، وإعادة اللغة إلى شفافيتها. كأن الثلاثية بهذه العلاقة بين الحكاية الذاتية وخطابها الروائي تعبير عن أهمية الشأن الذاتي في كتابة الرواية العربية، وكأنها، بهذا التعبير تحاور، من جهة، موروثاً سردياً تواطأ مع سلطة القمع بتجنبه الأسلوب المباشر ونأيه عن شفافية اللغة، واعتماده بدل ذلك أسلوب الحيلة والكدية والمسامرة، والمغالاة في الكناية والتنميق اللفظي[٤٠]. وتحاور، من جهة ثانية، ميلاً حداثيًا هجّن الرواية العربية عندما غالى في تقليد الرواية الغربية، ووقع تحت تأثير أساليبها السردية وأنماطها الروائية[٤١].

في ما يلي نتوقف عن أهم الانزياحات التي يمارسها خطاب الثلاثية الروائي باتجاه حكاية السيرة الذاتية والخصوصية المحلية.

أولاً: ينتظم زمن الخطاب الروائي للسيرة الذاتية وفق الزمن الطبيعي، وتتحدد سرعته بعلاقة مع الخصائص الطبيعية لفصول السنة التي تتحكم بعيش الطفل مع عائلته.

تُقفر الطبيعة في الشتاء، فيشح مورد رزق العائلة، وقد ينعدم. هكذا يسرع زمن السرد، وتقفز حركته. لكن الأيام تبدو بليدة لأنها تتكرر هي نفسها ، باردة، ممطرة[٤٢].

العلاقة بالمكان تتحول إلى نقطة ثابتة هي قوقعة وخوف وترقب[٤٣]، كذلك تتحول العلاقة بالزمان إلى لغة ابتهالية، شعرية. إنها لغة البراءة الأولى في علاقتها بقوة الطبيعة كي تكف الظلمة والريح والحقل المقفر وكل أشباح الليالي «عن تعذيبنا» وكي يقلع اللصوص «عن غاراتهم على البيوت في الحقول المجاورة»، وكي ينسى المختار «وجودنا في حقله ودينه في رقابنا، فلا يرسل خفيره يستدعي الأم كما حدث سابقاً»[٤٤]، حسب قو ل الراوي/ المؤلف.

تُقفر الطبيعة فيمر الزمن في إيقاع رتيب يشبه إيقاع المطر، إنه إيقاع الطبيعة يؤديه تكرار كلمة مطر، وتقطيع الجمل في مسافات قصيرة، منهوكة، عاجزة عن التوثب والاستطالة، عجز الناطق بها عن مقاومة عواقب الطبيعة.

مطر، مطر، مطر: جو رمادي والسماء، على مدى البصر، فضاء عبوس، كأن لا شمس، بعد، ولا قمر، مطر، ولا شئ غير المطر[٤٥].

زمن سكوني لا يعطي شيئًا، ولا يتقدم نحو غاية. يتماثل بذاته، ويتجرد كما قوى الغيب، كما العلوي في نظرة العاجز إليه، الطبيعة سيدة كما في المجتمعات الزراعية البدائية، والإنسان رهن رحمتها، خاضع لسلطتها، ينتظر عطاءها المأمول في ربيع قادم وصيف يليه.

في مقابل هذا يطول زمن السرد ويملأ صفحات من حكاية السيرة الذاتية أيام الربيع، وبشكل خاص في فصل الصيف، إذ يتوفر إمكان العمل في الحقول، ويسهل على الأب التجوال ببضاعته.

غير أن هذا الزمن ليس في طوله وامتداده سكونيًا، والوصف الذي يميل إليه السرد ليس وصفًا للمكان أو للطبيعة أي ليس إطاراً للمحكي ولا خلفية للحكاية، بل هو عنصر من ديناميكية الفعل الذي تنبني به حياة العائلة ويمارسه أفرادها، ويشترك فيه أناس آخرون هم الأجراء، والفلاحون، وفقراء الأكواخ، وهو عنصر من ديناميكية الفعل الروائي.

إن الريف وضواحي المدن ليست مجرد أمكنة موصوفة، بل هي مجالات عيش وطريق حياة بها يرتبط رزق العائلة في الثلاثية. أما اللحظات التي يتأمل فيها اليافع ـ صاحب السيرة ـ الطبيعة ويصفها الراوي/المؤلف من خلال

عينيه، فهى ليست سوى لقطات تكشف عمق معاناة هذا المتأمل فيها.

إن ما نراه من وصف للطبيعة فى ثلاثية حنا مينة ليس موتيفة تزيينية، ليس مجرد منظر جميل فى ساعات النزهة أو الراحة - بل هو، كما يقول باختين، لقطة تدخل فى الكل الواحد، الطبيعة السيدة، المروحنة، كما فى الملحمة والمأساة(٤٦).

ثانيًا: يرتبط الوصف فى الثلاثية بالفعل، أى بحكاية السيرة الذاتية، وينفتح الخطاب الروائى على المحلى فى ألوان عاداته وتقاليده، فى الجميل منها والمنسى، كمواسم الحصاد، وطقوس الزواج والأعياد.

يصف الخطاب «اللقاط» الذى كان صاحب السيرة يشارك فيه مع عائلته ولو بالتأمل والمعاناة أحيانًا. واللقاط يعنى ذهاب الفلاحين الفقراء إلى الحقول، فى موسم الصيف، كى يلتقطوا ما تبقى من السنابل بعد الحصاد، يجمعونها حزمات يسمونها «شمل»(٤٧).

ويصف تربية دود الحرير وقد قامت العائلة، وعلى رأسها الوالد، بالتجربة. يبدأ الوصف من استلام البذار المستوردة من أوروبا، إلى عملية «التقفيص»، إلى صنع «الجلة» (روث البقر المجفف) وقودًا لتدفئة بذار الدود، إلى صنع «الكراني» (مفردها كرنة وهى على شكل صينية بحواف) كى يوضع فيها دود الحرير بعد تفقيصه، إلى تهيئة «بواتير» (مفردها باتور، وهو على شكل حصير من القصب يشكل رفًا للدود) القصب، وإقامة «الصمديات» ومشق التوت، وتشييح الشرنقة (أى تعريش الدودة عندما تشرنق على شيحها والشيح نبات برى)(٤٨).

يصف قطاف الزيتون الذى كان يشارك فيه، ولو بالمشاهدة، مع عائلته، يصف جمع العطون فى السلال ونقل الأكياس التى تفرغ فيها السلال، إلى القبان. يحكى عن عناء العاملين وسرقة وكيل القبان لتعبهم عن طريق إنقاص الوزن المحسوب لهم، وينقل مرويات هؤلاء العمال خلال القطاف وعند البورة(٤٩). يصف طقوس الزواج فى القرية السورية من خلال عرس جرى فى حيّه. يصف اللباس والرقص وعزف العازفين من خلال دهشته... يحكى كيف كان الرجال يبللون القروش ليلصقونها على جباه الراقصين نقوطًا(٥٠).

ويصف عيد الغِطاس واحتفالات المرافع وذهابه مع أهل الحى إلى النهر للعمادة فى مياهه(٥١). ويصف مشاركته فى الحفلات التنكرية التمثيلية التى كانت تقام فى هذه المناسبة(٥٢).

هكذا تتفاعل البنية النصية، بصفتها الروائية، مع بنيات نصية متنوعة: دينية، وشعبية. وتتدرج فيها الأمثال والحكم والمأثورات الشعبية، وكذلك عدد من المواويل التى كان يعلو صوت والده بها.

ومن قبيل المثال نشير إلى التناص بين حكايته عن أخته وحكاية يوسف، الدينية، الذى رماه أخوته فى الجب وخاف عليه أبوه من الذئب(٥٣). والتناص بين حكايته عن جوعه وإخوته، وعن أمه التى كانت تلهيهم بالأمل، وحكاية الأعرابية المعروفة التى كانت تسكت جوع أولادها بوضع الحجارة فى قدر ماء فوق النار معللة أولادها بالوهم(٥٤).

الوظيفة المزدوجة: حكاية تجذر الخطاب وخطاب يفتح الحكاية

يتلون خطاب السيرة الذاتية الروائى بطابع محلى يتجذر به المحكى فى واقعه الخاص كأن السيرة الذاتية، بخطابها هذا، تؤسس للغة روائية حية لا تتغرب عن ملفوظها الشفوى الشعبى، ولا تتنكر لذاكرة أبناء الشعب الفقراء وللسانهم المغرَّب فى الثقافة وربما فى الأدب.

ويمكننا القول: إن الخطاب الروائى، بما يمارسه من انزياحات يتنمط بخصوصية السيرة الذاتية التى يرويها، ويفتح، فى الوقت نفسه، الترجمة الذاتية، أو حكايتها، على ما هو أوسع منها: على محيط وذوات أخرى، تربط دائرة الأنا بدائرة المجتمع عبر دائرة العائلة(٥٥).

على أن الذوات الأخرى التى تنفتح عليها حكاية السيرة الذاتية، روائيًا، هى من هذا المحيط الاجتماعى الذى تكونت فيه أنا السيرة الذاتية. لذا لا يتحرج صاحب السيرة من رواية سير أخرى هى فى حدود الحكاية التى تخص أناسًا

كان لهم أثر فى ما عرفته ذاته من مشاعر الخوف والذل والعار، بل لعل المؤلف الراوى يجد ضرورة فى الحكاية عن هؤلاء الذين وضعوه أمام ذاته (من أمثال عبده وفايز الشعلة)، كى يقوّم مشاعره ويستعيد سيرته على قاعدة المعرفة، وبمعيار الرؤية النقدية لما وقع تحت وطأته.

يفتح الخطاب الروائى حكاية السيرة الذاتية على حكايات أخرى، تشبه السير، مثل: حكاية زنوبة المرأة التى رذلها المجتمع باعتبارها عاهرة، أو التى استباحت الذكورة جسدها ونبذها الرجال بعد أن عهروها. لكن المؤلف يسلط الضوء على حقيقة الحكاية، ولا يترك زنوبة عند عتبة العهر، بل يتابع سيرتها ليكشف عن تعاطفها مع الفلاحين الفقراء والمظلومين، وليختم حكايتها بوصف ثورتها ضد ظلم الإقطاع، هذه الثورة التى قدمت فيها حياتها بعد أن أحرقت مخزن الإقطاعى واحترقت فى حريقه(٥٦).

ومثل حكاية الأرملة، وحكاية الخال، وحكاية اسبيرو الأعور وحكاية العمال وبدايات الوعى والتعبير والنضال بأثر من الحركات العمالية فى الغرب.

تتجاور هذه الحكايات على مستوى الدال اللسانى، ولكنها تتصارع على مستوى المدلول، فتتولد الرؤية النقدية على قاعدة المعرفة بحقيقة ما يجرى على أرض الواقع، وبالقيم التى تشوه هذه الحقيقة، أو بالجهل الذى يطمسها.

تتشبع رواية السيرة الذاتية بحكايات أخرى، تتجذر بالاجتماعى لتلتقى أنا السيرة بأنوات أخرى تشاركها المعاناة.

لكن ذات هذه الأنا، أو هذه الأنوات، ليست كلاً واحداً أو جوهراً متماثلاً بذاته، ليست هى الـ «نحن» الكلية، أو الداخل الكلى، مقابل الآخر، أو الخارج الكلى.

صراع الذات

إن الذات، فى هذه السيرة الروائية، هى، بانتمائها إلى مجتمع وتاريخ، ذات متباينة، بل متناقضة ومتصارعة، ولو فى صمتها وعيّها. والصراع فى رواية السيرة، هو بين الذات وذاتها، وداخل الـ «نحن» من جهة، ومع آخر يتواطأ مع هذه الـ «نحن» وضدها من جهة ثانية.

ذلك أن حد الصراع هو بين الظلم والعدالة، بين العلم والجهل، بين الحرية والعبودية... لذا، وعلى هذا الحد، يلتقى الإقطاع المحلى أو الـ «نحن» فى ظلمه وتسلطه وأكله حقوق العاملين فى الأرض، مع الانتداب الفرنسى فى تحكمه ووضع يده على ثروة البلاد الطبيعية وموارد رزق المجتمع (مثلاً تحكّمه بالحرير الطبيعى، وبعمليات التصدير، والعمل على المرافئ). يلتقى المحلى والغريب، الداخل والخارج، الأنا والآخر من هذه الناحية. ويلتقى، من ناحية أخرى، التعلم فى المدرسة الكاثوليكية المحلية، والنضالات المحلية، مع الكراريس التى تحمل المعرفة من الخارج، من الآخر، والتى يقرأها فايز الشعلة ويقرأها اليافع، صاحب السيرة، لاسبيرو الأعور، والتى تشكل مصدر توعية بحقوق العمال وبمعنى السنديكا. تلتقى الذات مع آخر متمثل فى روايات جوركى، وغيرها من المصادر الثقافية الغربية.

ليس، فى رواية السيرة الذاتية فى الثلاثية، من داخل وخارج المفهوم الثنائى الحاد والقطعى، أو كما فى النظرية المثالية. ليس من أنا وآخر على أساس أنا كلية، وآخر كلى، أنا مغلقة على ذاتها ومتقوقعة فيها. لأن الإنسان هو فى نظر المؤلف الروائى، صاحب السيرة، يعيش جدلية الواقع، وصراعاً اجتماعياً هو تاريخية التاريخ الإنسانى، ولأن الانتماء ليس صافياً، والهوية ليست منجزاً.

الإنسان فى نظر حنا مينة هو المكافح، وقوام الكفاح هو السعى لتحقيق إنسانية الإنسان على حد مجموعة من القيم تخص الحق والعدالة والحرية وتبنى الهوية وتشكل الانتماء.

السيرة الذاتية فى الثلاثية وحكاية الذات فى الرواية العربية

إن حكاية السيرة الذاتية فى خطاب روائى هو عند حنا مينة ممارسة إبداعية تفتح هذه الحكاية على أفق إنسانى، وتعبر عن وعى جمعى عام، وتجعل بالتالى، من هذه الحكاية، مرجعًا يخصص الرواية العربية، ويحقق لنمطها الواقعى شرعيته.

وعلى هذا الأساس، يمكننا أن ننظر إلى المحتمل الذى يصوغه خطاب مينة الروائى فى معظم أعماله الروائية

الأخرى، غير الثلاثية، أو إلى الشخصيات البطولية المتعملقة والمبنية بالنسق الواقعي، مثل شخصية المرسنلي في الياطر والطروسي في (الشراع والعاصفة) وصالح حزوم في (حكاية بحار)، باعتبارها شخصيات تجد جذراً لها في حكاية السيرة الذاتية الروائية نفسها، كما في واقع الحكاية، في محليتها ومعيشها.

وفي ظني أن أهمية ما نقوله تبرز عندما نعلم أن حكاية السيرة الذاتية يتجاوزها، عن طريق الخطاب الروائي، الذات إلى ما هو أوسع منها، أي إلى ما هو اجتماعي ـ تاريخي يخص ذوات أخرى، يجعلها تقترب من حكاية عامة عاشها ويعيشها الإنسان في أكثر من بلد عربي في هذا العصر الحديث.

ويمكنني هنا أن أشير على سبيل المثال، لا الحصر، إلى حكاية نظيرة رواها محمد ديب في ثلاثيته، أي في (الدار الكبيرة) و(النول) و (الحريق)، وإلى حكاية شبه نظيرة رواها محمد شكري في (الخبز الحافي) و(الشطار)، وتوخى فيها الأول (ديب) الواقعية، وتوخى الثاني (شكري) الشفافية اللغوية.

هي سيرة ذاتية في روايات تكشف عن أكثر من عنصر مشترك في معاناة هذا الإنسان العربي الذي يسمون عالمه بالعالم الثالث، أو بالجنوب، أو بالمتخلف.

لكن الحكاية، رغم التسميات وما تعنيه من حدود للجغرافيا وللتفاوت التطوري، تبقى حكاية معاناة من القمع والكبت والجهل والفقر والجوع؛ تبقى حكاية قيم مترسبة ومستغلّة، وموظفة في تكريس السائد. وتبقى حكاية قوى تعوق تحرر هذا الإنسان، تعوق تقدمه، تحرمه من موارده، من قوة عمله، ومن إمكان التمتع بحياته على هذه الأرض، وهذه القوى هي في الداخل وفي الخارج، هـ فـ الذات وضدها. هي واعية وقائمة في الوعي على تواطؤ، وهي غير واعية وقائمة على غياب المعرفة.

ثمة أكثر من رواية عربية حكت عن سيرة هذا الإنسان باعتبارها، كليًا، أو في جانب منها، سيرة المؤلف(٥٧)، سواء وضع المحكي على مستوى المحتمل، أم على مستوى الواقع، وسواء تنمّط الخطاب بالنمط الكلاسي في تواليه الزمني، أم بحث عن نمط حداثي، ربما بدا بتزامن أحداثه وتداخلها وبالتباس دلالاته أكثر ملاءمة لما آل إليه عيش هذه الذات في واقعها المرتبك والمعقد، والمغلق على أفقه(٥٨).

استنتاج

يقول كليف جيمس: «إن معظم الروايات الأولى هي سير ذاتية مقنعة، هذه السيرة الذاتية هي رواية مقنعة»(٥٩).

أود في نهاية هذه الدراسة أن أزعم:

أولاً: إن معظم الروايات العربية هي روايات أولى، أي أنها سير ذاتية مقنعة تروي حكاية الذات في بحثها عن ذاتها المقتلعة من حياة هي حق لها، ومن تاريخ هو تاريخها المستلب؛ ذات مقموعة في واقعها المعيش المحكوم بأكثر من سلطة.

هذه الذات هي، في آن، ذوات تتشارك في البؤس، وتتناظر في المعاناة وتتلاقى في البحث عن المعرفة.

يتشكل الخطاب الروائي العربي في حكايته عن هذه الذات في سلسلة لسانية هي حركة من المفارقة والمشابهة بين المرجعي المعيش والمتخيّل الروائي، بين الواقعي والمحتمل، بين الحقيقي ورموزه الحاملة به.

يمارس تجنيس السلسلة اللسانية، وتوليد دلالاتها بخطاب روائي، وظيفة فتح مدلولات الحكاية العربية أبعد من حدود الحقيقة المجردة، المطلقة، وأوسع من حدود الأنا المغلقة على واحديتها الضيقة، وذلك كي تكون ذاتًا بالمعرفة العامة، وهوية في الاجتماعي ـ الإنساني. وهي بهذا، ومعه، ذات تعي معنى الصراع، باعتباره صراعًا ليس ضد آخر بالمفهوم العرقي، أو العنصري، أو ليس ضد آخر معرّف بالخارجي، أو الغريب، بل ضد معرّف بممارسته الاجتماعية ـ التاريخية، أو السياسية الاجتماعية ـ التاريخية، اللاإنسانية، ضد آخر يظلم، يقمع ويكرس الجهل ضد المعرفة، والبداهة ضد العقل والمنطق.

من موقع نقدي، يعيد خطاب ثلاثية حنا مينة حكاية سيرته الذاتية، لا ليكررها، بل ليقدمها في سياق روائي واقعي

يتكفل برفع غطاء التواطؤ الذى قد تمارسه الذات ضد ذاتها. تقدم الثلاثية فى خطابها الروائى، معرفة هى بلغتها، مرآة مصقولة، تكشف، تعرى، وتقيم الحوار. ولاحوار معرفياً على قاعدة الـ أنا الكلية، أو الآخر الكلى. لأن الحوار يعنى، أساساً، رؤية الاختلاف وتمييزه عن التناقض، الاختلاف قبول بالتنوع لأن فيه إثراء الحياة، والتناقض حد صراعى من أجل اختلاف على قاعدة العدالة، وتنوع فى مناخات الحرية والإقرار بحق الآخر فى الوجود.

وأود ثانياً أن أزعم: أن رواية السيرة الذاتية، وفق ما أفصحت عنه ثلاثية حنا مينة الروائية، هى مسعى إبداعى يضمر إحلال العامل الذاتى مكانة أولى، بحيث تشكل الحكاية بما تعنيه من هوية محلية وانتماء خاص، مرجعاً به تميز الرواية العربية خطابها باعتباره خطاباً ينهض بقوانين الجنس الروائى العامة.

وعليه، يمكن القول بأن حنا مينة فى ثلاثيته لا يقدم حكاية سيرته الذاتية، بل أيضاً التجربة الروائية، أى هذا المسعى فى تمييز نمط روائى عربى. وهو تمييز لايستند إلى الجرأة والصراحة فى قول ما يتعارض والتقاليد الاجتماعية والأخلاق الأسرية، بل إلى نمط روائى قادر بشفافيته اللغوية، وبواقعيته البنائية، أن يحافظ، كما يقول المؤلف، على البساطة، وهى غير التبسيط، لأن البساطة حسب رأيه، لا يجيدها إلا المبدعون الحقيقيون(٦٠).

ختاماً أرى أن التقليل من العامل الذاتى الناتج عن مجموعة من العوامل الثقافية والاجتماعية التاريخية ـ هذه العوامل التى تحيل على سلطات قمعية فى أكثر من بلد عربى والتى تطرح مسألة العلاقة بالغرب وثقافته ـ هو الأمر الذى، علينا التبصر فيه، لأنه ربما كان هو الدافع إلى رواية عربية هى سيرة ذاتية مقنعة، أو إلى سيرة ذاتية هى رواية مقنعة؛ أى هى كتابة تتأسس على لحظة معرفة بالذات، وتطرح، فى الوقت نفسه، ومن موقعها هذا، سؤالها عن العلاقة بالرواية الغربية وحكايتها.

الهوامش:

(١) **بقايا صور**، ط ١، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٧٥. وقد اعتمدت فى دراستى الطبعة الخامسة الصادرة عن دار الآداب فى بيروت سنة ١٩٩٠.

المستنقع، ط ١، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٧٧. وقد اعتمدتها فى هذه الدراسة.

القطاف، ط ١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٦. وقد اعتمدتها فى هذه الدراسة.

(٢) أذكر منها على سبيل المثال: **سبعون** لميخائيل نعيمة، **أنا** لعباس محمود العقاد، **حياتى** لأحمد أمين ـ **حصاد العمر** لتوفيق يوسف عواد...

(٣) انظر: **Michel Foucaullt : Les Mots Et Les Choses** Ed: Gallimard. 1966. p. 51.

(٤) صدر عام ١٩٥٩ عن دار العلم للملايين فى بيروت. سأكتفى فى كلامى على هذا الكتاب بذكر الصفحة بين هلالين فى المتن نفسه.

(٥) علامات التأكيد منى.

(٦) أشير على سبيل المثال إلى رواية نجيب محفوظ **أولاد حارتنا** التى منعت فى مصر وإلى خماسية عبد الرحمن منيف الروائية **مدن الملح** التى منعت من الدخول إلى السعودية. وأشير إلى كتب الصادق النيهوم التى صودرت فى لبنان، وإلى كتاب عبده وازن **حديقة الحواس** الذى منع نشره فى لبنان.

(٧) لقد أهدر دم نجيب محفوظ، واغتيل حسين مروة ومهدى عامل (لبنان) ونفى غالب هلسا من وطنه (الأردن)، وبقى منفياً حتى وفاته، واعتقل وسجن العديد من الأدباء: عبد اللطيف اللعبى، عبد القادر الشاوى، غالب هلسا، صنع الله إبراهيم، محمود أمين العالم، قاسم حداد...

(٨) عن مثل هذا الموقف من السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، عبّر الدكتور يحى إبراهيم فى كتابه: **السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث**، وذلك بقوله: «... إن كتّاب الترجمة الذاتية فى أدبنا العربى، على امتداد عصوره حتى العصر الحديث، لم يبلغوا فيما صرحوا فيه عن أنفسهم مبلغ تعرّى النفس والمكاشفة الفاضحة بالاعتراف الخارج عما ألفه الناس من مثل اعترافات كل من «روسو» و«أندريه جيد»، وغيرهما»، ص ١١ ـ ١٢، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٤.

وعن الموقف نفسه عبر الكاتب: شمس الدين موسى، انظر مجلة **فصول**، مجلد ٢، عدد يناير ـ فبراير ١٩٨٢.

(٩) أشير فى هذا الصدد إلى المجاورة التى تميزت بها بنية المقامات النصية وإلى دلالات هذا النسق الثقافى الذى كشف عنه عبد الفتاح

كيليطو في دراسته القيمة للمقامات. انظر كتابه: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٣.

(١٠) انظر كتابه بالفرنسية: Le Pacte autobiographique. ed: seuil Paris. 1975, p. 14.

(١١) لقد عبر فيليب لوجون عن ذلك في كتابه الأخير: "Moi Aussi" Paris. 1986. ed: seuil coll: Poétique.

وقد أشار عمر حلي إلى هذا في مقدمته لكتاب: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ، وهو ترجمة لفصلين من كتاب فيليب لوجون: Le Pacte autobiographique، المذكور سابقاً، ترجمهما حلي إلى العربية. وقد صدرت هذه الترجمة عن «المركز الثقافي العربي» في بيروت عام ١٩٩٤.

(١٢) المعجم الكوني للأدب ١٨٧٦.

(١٣) هي المصابيح الزرق ١٩٤٥، الشراع والعاصفة ١٩٩٦، الثلج يأتي من النافذة ١٩٦٩، الشمس في يوم غائم ١٩٧٣، من يذكر تلك الأيام ١٩٧٤ (مجموعة قصص بالاشتراك مع د. نجاح العطار)، الياطر ١٩٧٥.

(١٤) هي الأبنوسة البيضاء ١٩٧٦.

(١٥) هي المرصد ١٩٨٠، حكاية بحار ١٩٨١، الدقل ١٩٨٢، المرفأ البعيد ١٩٨٣، الربيع والخريف ١٩٨٤، مأساة ديمتريو ١٩٨٥.

(١٦) انظر كتابه كيف حملت القلم، ص ١٢، ط أولى، ١٩٨٦، دار [illegible] بيروت.

(١٧) يشير حنا مينة إلى هذا التوالي والترابط بين الأجزاء الثلاثة في كتابه: هواجس في التجربة الروائية، ص ١٤، ط ٢ ١٩٨٨، دار الآداب، بيروت.

(١٨) ثمة قرائن على ما نقوله نجدها داخل الأجزاء الثلاثة. انظر مثلاً في بقايا صور، ص ٥٥، ٥٦ حيث يذكر لنا تاريخ ولادته ١٩٢٤ وتاريخ «هجرتنا من اللواء» ١٩٣٩، هذه الهجرة التي تنتهي بها المستنقع إثر الإعلان عن «أن الجيش التركي سيدخل اللواء» (ص ٤٣٤ المستنقع)، وانظر أيضاً القطاف ص ٥٤ حيث يشير إلى أن عمره كان ١٥ سنة، والمستنقع ص ٣٦ حيث يقول: «فأنا في الثامنة من عمري».

(١٩) راجع على التوالي: بقايا صور، ص ٢٩٥ والمستنقع، ص ٢٩٥ وما ورد في هذين الجزءين يؤكده المؤلف خارجهما، أي في: هواجس في التجربة الروائية، ص ٩ حيث يقول: «عدت فكتبت بقايا صور التي تحكي سيرة حياتي» و ص ١٢ حيث يقول: «ذكرياتي في بقايا صور تبدأ منذ كنت ابن ثلاث سنوات». وفي كتابه عندما حملت القلم يشير بوضوح ص ١٢ إلى أن القطاف تحكي حياته في اللاذقية، وأنه كان في الخامسة عشر من عمره.

(٢٠) انظر هواجس في التجربة الروائية، ص ٨ مرجع مذكور.

(٢١) المرجع نفسه، ص ١٣.

(٢٢) أشير في هذا الصدد إلى شخصية «الطروسي» في رواية الشراع والعاصفة ١٩٦٦، و«المرسلي» في رواية الياطر ١٩٧٥، و«صالح حزوم» في رواية حكاية بحار ١٩٨١.

ويمكن للقارئ أن يعود إلى كتاب الناقد جورج طرابيشي: الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية الصادر عن دار الطليعة في بيروت ١٩٨٣. لقد بين فيه طرابيشي، من منطلق التحليل النفسي، انعكاس علاقة المؤلف بوالديه على شخصياته الروائية، كما رأى أن صورة الأبطال في عدد من رواياته تحيل على عقدة الطفل النفسية. إن هذا الربط يشكل إضاءة، ونحن إن كنا نتفق مع الكاتب على مبدأ الربط إلا أننا نختلف معه في التأويل.

(٢٣) هواجس في التجربة الروائية، ص ٨.

(٢٤) أشير إلى كتابي حنا مينة: كيف حملت القلم، وهواجس في التجربة الروائية.

(٢٥) بقايا صور، ص ٥٦.

(٢٦) المرجع نفسه.

(٢٧) القطاف، ص ٥.

(٢٨) بقايا صور، ص ٥٦ - ٥٧.

(٢٩) يتمثل الهدم المادي في هدم بيت اللاذقية الأول وفي إقدام العائلة على هدم البيت التي بنته في لواء إسكندرون، بنفسها، كي لا يتركوه للعدو الغازي، وبعد أن رفض الأتراك شراء الأغراض والبيوت، المستنقع، ص ٤٣٥ وما بعد. أما الهدم المعنوي فيتمثل في التشرد المستمر.

(٣٠) السويدية، وقره أغاش، والأكبر، هي قرى في لواء إسكندرون، وقد حكى صاحب السيرة عن حياته مع عائلته في هذه القرى في بقايا صور، انظر ٢٠٩، و٢٢٩.

(٣١) انظر بقايا صور ص ٢٣٥، أما حياة العائلة في حي الصاز فقد حكى

(٣٢) عنها مطولاً في المستنقع.

انظر: المستنقع، ص ٩١.

(٣٣) انظر: المستنقع، ص ١٠٤ و١٠٥ و٣٨٧.

(٣٤) انظر: بقايا صور ص ١٨٢ و١٨٣ و٢٣٨.

(٣٥) بقايا صور، ص ٧٧.

(٣٦) المستنقع، ص ١٢٠.

(٣٧) المستنقع، ص ٨٤ - ٨٦.

(٣٨) بقايا صور، ص ١٣٤.

(٣٩) في كتابه هواجس في التجربة الروائية، ص ١٠٣، يحكي حنا مينة عن موقف أخته. يقول: «عندما كتبت «بقايا صور» وقرأتها لها بناتها، لم تكن راضية. هذا حدث، قالت. ولكن لماذا يريد حنا أن ينبش الماضي، ويتحدث عن والده بهذه القسوة؟». أما عندما قرأوا لها الكتاب الثاني المستنقع فقد عاتبتني «اسمع! هذا يكفي، لقد أسرفت، قف عند هذا الحد». وبعد أن عبرت عن استيائها قالت: «أنا أشتري ما تبقى من قصة أبيك.. أكتب عن نفسك، ولكن دع والدك بحاله.. كم تريد؟».

(٤٠) راجع في صدد العلاقة بين أسلوب الحيلة والكذبة والمسامرة والتواطؤ مع سلطة القمع: محسن الموسوي، مجلة فصول، ج ٢، ربيع ١٩٩٣.

(٤١) يقول حنا مينة: «إن فكرة تقليد أساليب الروائيين الآخرين ظلت بعيدة عن ذهني. لم أفكر فيها قط، لم تبهرني أية محاولة تقليدية أو جديدة، كنت دائماً قلقاً بكتابة الرواية على طريقتي، وكان الموضوع هو الذي يتطلب الشكل». ثم يتابع: «وقد لا يكون هذا سبباً للتفاخر. ربما كان نقيصة. بعض الروائيين قلدوا آلان روب جرييه، جويس، فولكنر، كافكا، ولا أحكم على درجة نجاحهم. أما أنا فقد عزفت عن ذلك، ولم أجد حاجة إليه، ولم أفكر فيه أصلاً». انظر: هواجس في التجربة الروائية، ص ٨ ـ ٩.

(٤٢) انظر: بقايا صور، ص ١٠٩.

(٤٣) المرجع نفسه، ص ١١٢.

(٤٤) المرجع نفسه، ص ١١٣.

(٤٥) المرجع نفسه، ص ٩٧.

(٤٦) أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠، ص ٨٥.

(٤٧) بقايا صور، ص ٣٠٠.

(٤٨) المرجع السابق، ص ١٤٢ ـ ١٥٤.

(٤٩) انظر: القطاف، ص ١١٨ ـ ١٤٦.

(٥٠) انظر: المستنقع، ص ١١٧ ـ ١٩٢.

(٥١) نفسه، ص ١٣٤ وما بعدها.

(٥٢) نفسه، ص ١٤٨.

(٥٣) بقايا صور، ص ١٨٤.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٣١٢.

(٥٥) ربما لهذا يقول المؤلف بأن ما يرويه في بقايا صور والمستنقع هو ترجمة ذاتية وغير ذاتية في آن، كما سبق وأشرنا.

(٥٦) بقايا صور، ص ٢٦٧ و٣٤٥.

(٥٧) أشير، على سبيل المثال، إلى رواية الخندق العميق لسهيل إدريس. وهي تحكي حكايته مع سلطة الأب ورجال الدين، وإلى رواية أنا أحيا لليلى بعلبكي التي حكت عن سلطة الأب وبعض القيم الأخلاقية الاجتماعية.

(٥٨) أشير، على سبيل المثال أيضاً، إلى رواية أرابيسك لأنطون شماس التي تحكي بأسلوب ملتبس سيرة ذاتية، هي سيرة الفلسطيني في صورة ذاكرته المتداخلة والمعقدة.

(٥٩) أورده أنطون شماس في تقديمه لروايته أرابيسك المكتوبة بالعبرية، والصادرة بالفرنسية عن: Actes Sud عام ١٩٨٨.

(٦٠) انظر: هواجس في التجربة الروائية، ص ١١، مرجع مذكور.



الرجل والبحر

جوانب من التناص فى رواية إدوار الخراط
«ترابها زعفران»

منى ميخائيل*

(ترابها زعفران) رواية تسترعى الاهتمام، ويضيف بها الروائى والناقد والكاتب المصرى المعروف إدوار الخراط إلى سجل كتاباته عملاً يأسر الألباب، يصفه بأنه: «ليس سيرة ذاتية ولا شيئًا قريبًا منها» [«ترابها زعفران»، ص ٥ ـ المترجم]. وهو محق فى هذا النفى؛ فالرواية أقرب ما تكون إلى سيرة مدينة هى مدينة الإسكندرية برمالها الزعفرانية، وتفاعلاتها مع البحر، ومسار حياة الأشخاص الكثيرين الذين يقطنونها. والرواية، إلى جانب ذلك، نص بالغ التعقد والدقة، يستكشف مجالات مختلفة جديدة لم تطرقها الرواية العربية.

وربما يحظى هذا النص بعناية أفضل إذا ما دُرِس فى إطار ما أسمته وعرفته جوليا كريستيفا بالتناص، أى «إجمالى المعرفة التى تمكن من وجود معنى للنصوص»، فلا يمكن أن يقدر المرء هذه الرواية حق قدرها، أو حتى أن يفهمها، دون دراية بمستويات اللغة العربية المختلفة ومظاهر تراثها الأدبى ؛ ذلك لأن الكاتب يعتمد على بعض من أغنى مصادر التراث الأدبى العربى مثل (ألف ليلة وليلة) والمقامات وترانيم الكنيسة القبطية وأناشيدها المتاحة بالعربية منذ أربعة عشر قرنًا، وكلها مما «يسهم فى وجود معنى للنصوص». أضف إلى ذلك أن (ترابها زعفران) تنهل بتوسع من منابع اللغة العربية وتقاليدها الأدبية من جوانب لا حصر لها، مما يجعل من نصها الثرى الذى تسرى فيه روح التناص بمهارة إضافة مهمة إلى تطور الرواية العربية المعاصرة فى حقبة ما بعد نجيب محفوظ. وقد قال ميخائيل باختين فى معرض تمثيله لكيفية تفاعل الشكل والمضمون فى النص الأدبى:

* أستاذ الأدب العربى بجامعة نيويورك ـ الولايات المتحدة .
* ترجمة محمد يحيى: قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة.

إن الشكل والمضمون في الخطاب يعدان شيئًا واحدًا بمجرد أن نفهم أن الخطاب اللغوى هو ظاهرة اجتماعية فى كل جوانبها مجتمعة، وفى كل من عناصرها وعواملها على حدة؛ من الصورة الصوتية إلى أعلى مراتب المعنى المجرد.

ولا ينبغى أن ننظر إلى محاولة الخراط وضع طفولته وشبابه وكهولته فى قالب خيالى على أنها مجرد ترجمة أدبية للظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية المحددة التى نشأ فى كنفها قبطى مصرى شاب؛ ذلك لأن مثل هذه القراءة لن تفسر الطابع الغنائى للعمل، ولا المهارة الحرفية التى صاغ بها الكاتب روايته.

وترتبط الجوانب الغنائية للرواية ارتباطًا وثيقًا بالحدث وبالحبكة وبتطور الشخصيات:

كانت ترتفع من مرآة البحر الرصاصية اللون صخرة ناتئة عريضة رأيتها مكسوة بأكملها بالنوارس، كأنما حطت عليها سحابة كثيفة مبطنة بالريش الأبيض، ساكنة عليها، متشبثة بها النوارس متجاورة متزاحمة، الجسم المطوى يلتصق بالجسم المطوى، وقد أحنت رؤوسها وأدخلت مناقيرها الطويلة فى صدورها، محدبة الظهور، أجنحتها مطبقة إلى جانبيها. (ص ١٢٤)

إن مثل هذه الصور تستدعى إلى الذهن حشود الناس مختلفى الأشكال فى الإسكندرية، لكنها تستدعى على وجه الخصوص البطل ـ القاص الذى يدور الحدث من خلال وعيه.

والماء والنهر والبحر عناصر جوهرية فى رواية الخراط هذه؛ إذ تحتشد فيها صور الماء وتتشكل رغم تفرقها المهاد الذى يستقر القص عليه. وربما أنبأت الأسطر الأولى بما يموج به العمل من زخم وحركة وبما ينتهى به؛ إذ يبدأ الكاتب روايته بهذه الفقرة:

عدت إلى شارع راغب باشا، كان الكوبرى الصغير مفتوحًا، ومياه ترعة المحمودية تحته حمراء، وكنت أعرف أنها تدور حول قوائم الكوبرى فى دوامات متقلبة. (ص ٩).

لكن الصور التى تدور حول الماء لا ترد لذاتها؛ فهى تصف دائمًا قوة خارجية طاغية، وتشير دائمًا إلى التغيرات التى تطرأ على الشخصية أو الموقف. يحدث هذا طوال النص كله:

وأنا أجرى الآن فى ممر طويل، على سطح المركب، خشبه مبلول داكن اللون فى الماء الذى تشربه وينفث رائحة ملح البحر، وصرخات النوارس تحوم حولى ثاقبة وجائعة، تصعد وتحوم وتهبط على الموج الراكد حول خشب المركب الواقفة، وأنا أطل عليها فجأة من حاجز حديدى طويل. (ص ٤٢).

يأتى هذا المشهد مباشرة عقب محاولة فاشلة لصديق «البطل»، كان على وشك أن يقع فى قبضة الشرطة السرية بسبب نشاطه السياسى المعادى للوجود البريطانى فى مصر خلال الحرب العالمية الثانية، لكن بغيًا تنقذ البطل بأن تسلك به عبر أزقة مظلمة تربض فيها قوارب صيد مهجورة:

وألوان البحر قد أخذت تتخطط، أمام عينى، بنفسجية وزرقاء وبيضاء فضية مشعة تحت سحاب أبيض تختفى الشمس وراءه، وتضيئه باحمرار سائل مشاع، وهدوء البحر عميق، صفحته مبسوطة لا تكاد تترجرج، ووشوشة الموج الذى يترقرق، على مهل، ناعمة، أسمع صوت الصمت المطبق تطرزه وتنمنمه، فجأة، زقزقة العصافير التى تتواثب على الرمل الطرى، وتنقر العشب اللزج والودع والصدف الحى بمناقيرها الصغيرة السريعة...، وعلى آخر المدى أرى عاشقين غامضين على الرمال العذراء، فى هذا الفجر؟ أى هيام لا يقاوم؟ أية رغبة مبهمة وخرساء، مطلقة، تدفعها يمشيان على هذا الشط

الموحش المبلول؟ عند التـقـاء الرمل بالموج حط الطحلب الأخضر الذى يبيض حينما ينحسر عنه الماء، غض ويابس على التـوالى، بلا توقف. قلت لنفسى: أبدى، دائم، أمام فنائنا وانتهائنا» (ص ١٢٤) .

وحديث الكاتب عن «المدينة الرخامية، البيضاء الزرقاء، التى ينسجها القلب باستمرار» [ص ٥ ـ المترجم] هو صيحة فى القلب:

«إسكندرية، يا إسكندرية، أنت لست، فـقـط، لؤلؤة العـمـر الصلبـة فى مـحـارتهـا غيـر المفـضـوضـة» [ص ٥ ـ المترجم] كأن النص الذى يتلو هذه العبارة الناقصة هو التكملة لهـا: «إنتى لست هذا فـقـط... بل إنتى هو»، والصـفـحـات المائتـان التى تلى ذلك تمثل محـاولة الكاتب لفـهـم مـاضـيـه وحاضره ومستقبله.

ويحيك الخـراط حـقًـا من القلب قـصًـا نادر المثـال، يفتتح بعنقود من الحيوات واستدعاء محدد للمكان وتيار متكثف من الأفعال وردود الأفعال والتأملات.

ويصـعـب تلخيص مـا يحدث فى الرواية وهى بالأسـاس ذكريات طفولة. لكن الشخصيـة الرئيـسـيـة هى القاص الملم بكل مـا يجرى، والذى يعى مجرى حياته وحياة الأشخاص الذين يكبر معهم. ويورد الكاتب الكثير من الخيوط القصصية وتاريخ الأسـرة. وتختلط ذكـريات الماضى الملحـة مع ظروف الحاضر، لتفتح شخصية الراوى مما يبرر وجود هذه القصص المتنوعة. وحب الراوى للبحر، وثقته به وعشقه للرمال ولكل ما تحتويه «المدينة الرخامية» برمالها الزعفرانية، يشى بانبهاره بالمكان وبأسرته وبالمتعة التى يجدها فى نسج هذه الحكايات.

والإسكندرية ذات الألف وجـه، التى يسكنهـا أحـفـاد كل الأمم من أتراك وأرمن ويونانيين ومـالطيين وتونسـيين، تحتوى كل شىء وتتسم بالرقة والقسـوة فى آن. ولا يملك المرء لدى قراءة الخراط إلا أن يتذكر داريل وروايته (رباعية الإسكندرية) ؛ حـيث تدب الحيـاة فى الإسكندرية لتـصـبح شخصية ونطاقًا للجاذبية («جوستين»، ص ١٩)، وحيث هى «المدينة التى يكاد الخيـال يخلقـهـا (لكنهـا حـقـيـقـيـة) تبدأ وتنتهى فينا وتضرب جذورها فى الذاكرة» (بلتزار، ص ٦٣)؛ وحيث الإسكندرية مثل جوستين «ليست يونانية ولا سورية ولا مصرية لكنها هجين» («جوستين»، ص ٢٧).

روح المكان فى رواية الخراط غالبة، وأهل الإسكندرية واقعون فى قبـضـتـهـا بلا إمكان للهـرب، لأنها تتغلغل فى ساعات يقظتهم وفى أحلامهم. كـمـا أن السكندريين عند الخـراط هم «كـأناس اندمـجـوا بلا وعى منهم فى المكان وغاصوا حتى المنتصف فى خرائب مدينة وحيدة وتشربوا قيمها» («بلتزار»، ص ٢٢٥).

وطوال الرواية تتـبـاين مـدينة الذاكـرة مع المدينة الحـقـيـقـيـة. وللإسكندرية عند الكاتبين [الخراط وداريل، المترجم] مكانة تعلو على منزلة المكان العادى. فهذه المدينة شـخـصـيـة قـائمـة بذاتهـا «ذات قـوة غـريبـة غـيـر مـحـددة» («جوسـتين»، ص ٢٤)، ويلاحظ الكاتبـان إيقـاعـات الإسكندرية «مدينة المدقعين اللامعة» («كليا»، ص ٧٩).

والإسكندرية فى رواية الخـراط هى أيضًـا «عـاصـمـة الذاكرة» («كليا»، ص ٩)، وإسكندرية الخراط، مثل مدينة داريل، بوتقة تصهر الأحداث والشخصيات المنغمة فى دراما الحرب العالمية الثانية، وتحتوى حشدًا فريدًا وغريبًا وأحيانًا مـعـوج الطبـاع من الأجانب والوطنين وقعوا فى شبكة من المكائد والخيانة. وتعج إسكندرية الخراط بصور مؤثرة بالمناطق الحسية تختلف كثيرًا عن الصور التى نجدها عند داريل، وينتهى عند هذه النقطة وجه الشبه بين الكاتبين.

يسـعى الخـراط فى هذا العـمـل إلى خلق نمط من «الواقعية» (verissimo) بالغ الجدة فى النثر العربى المعاصر. وهو كـاتب يحاول فـهـم مـاضـيـه وحـاضـره ونفـسـه ومـدينته بتـسليط الضـوء على جوانب معينة من حياة أفراد أسرته القبطية الكبيرة. وتدخل خلفيته المسيحية بشكل لا تخطئه العين فى نسيج الرواية متعدد الطبقات. فأولى ذكرياته هى عن عيـد الملاك ميـخـائيل ووالدته التى تعجن فطائر خـاصـة تقـدم فى تلك المناسـبة. ولا تطغى طقـوس ومظاهر خلفـيـتـه القبطية، وهى جزء جوهرى من وجوده هو ذاته، على القص:

وكنت أعرف أن اليوم هو ١١ بؤونة، وأن غداً عيد الملاك ميخائيل، وكنا نذهب، أنا وأمي، لنشتري زيت السيرج الذى ستصنع به فطير الملاك. وكانت السيرجة بعيدة على، فى شارع جانبى... لم أكن لوحدى، أستطيع أن أذهب إليه. (ص ٢٨).

ثم يضيف:

كانت أمي قد انقطعت عن صناعة فطير الملاك منذ الحرب، والغلاء، وشح السمسم، ونسيت كل شئ عنه، تقريبًا، ودخلت جامعة فاروق الأول، ومات أبي فى ليلة باردة جداً من ديسمبر (ص ٣٥)

ويرسم تيار الوعى الانتقائى للكاتب صورة ثاقبة النظرة للتاريخ الاجتماعى:

فى حصة الدين كان الأولاد المسلمون يذهبون إلى غرفة المدرسين... ويعطيهم خليفة أفندى درس الدين. وأسمعهم، من الشباك، يقرأون القرآن معًا بصوت عال منغم، له إيقاع ملئ يحتشد له قلبى بالرهبة، وأحسدهم وأريد أن أكون معهم. (ص ٧٣).

ويختلط هذيان الراوى البالغ مع أحلامه وعذابات المسيح الشهيد المصلوب، وينتج ذلك صوراً استعارية قوية وجديدة فى النثر العربى. وكان السياب والبياتى وعبد الصبور وشعراء عرب آخرون كثر قد أشاروا إلى أمثال تلك الصور الخالدة فى أشعارهم.

ويعتمد الخراط، شأنه شأن الشعراء التموزيين، على الميراث الأسطورى الغنى للتراث المصرى القديم والبطلمى والمسيحى والإسلامى، كما يعتمد على التاريخ المعاصر:

أنت... الكرمة السماوية لا يأكل من عناقيدها إلا المغبوطون. أول من دستِ على العنب بقدميك العاريتين لكى تعتصرى نبيذه المفرح للناس والآلهة معًا، يشربون من عذوبته المرة فيتكلمون سواءً بسواء. أوزير واقف فى هيكله، مطوى الذراعين، مكفن بالبياض، والمناقيد تتدلى فى اتجاه وجهه المنحوت فى الديوريت الأخضر، قريبة جداً من فمه الظامئ. (ص ١٧٥)

وقد عرف چيورچ. ج. لوكاتش «الرواية الحديثة» بقوله: «تحكى الرواية عن المغامرة الداخلية... ومضمون الرواية هو قصة الروح التى تخرج للعثور على نفسها».

والخراط، فى بحثه عن نفسه الداخلية، يعى بشدة وفى الوقت نفسه العالم الخارجى الذى يحيط به والإيقونات [الرموز] التى تحيط به حسياً ومعنوياً وتشكل قيمه. وتتحول أوصافه للأشياء والأماكن والأشخاص الذين يذكرون بالقديسين القدماء إلى إيقونات قبطية مترية تشع بالحياة:

وكان وجه المادونا الحجرى صغير الأنف، مشروخًا، صوحته الشمس الحارقة التى لا تغيب ولا تخف وقدتها أبداً. شفتاها الرقيقتان المكتنزتان فى وقت معًا، اللتان يعرف هو تنزيهما، وارتعاشتهما، والتصاقهما بفمه. (ص ١٤٦ـ المترجم).

وتركيز الكاتب على عالم الاهتمامات الحسية والأشياء والمفردات العملية جزء لا يتجزأ من مسعاه الذى لا يكل لفهم واقعه؛ ذلك الواقع الذى يستعصى بعقده البالغ على التعبير عنه بأساليب مباشرة. ويلوذ الخراط، بحنكته، بالأساليب البلاغية العتيقة من العصر الوسيط التى تذكرنا بالهمذانى والحريرى فيما يتصل بمهارة الصياغة اللغوية، وهو يحيك فى مواقع مهمة ومتفرقة من نسيج قصته أناشيد من المناجاة مؤثرة تصل إلى ذرى من الوقع الحسى باستخدام الأوصاف والنعوت والكلمات التى تبدأ بحرف معين من حروف الأبجدية، أو يتوسطها هذا الحرف، أو تنتهى به، كالنون أو الواو أو السين. وهذا إنجاز بديع يضيع عند ترجمته، إذ يتذكر الكاتب ترنيمة كان يرددها وراء مدرسته

فى مدرسة الأحد الآنسة كاترين: «كنز مجد فى السماء»(ص١٦٨ ـ المترجم) ويصل الكاتب من ذلك إلى تخليد وإحياء ترنيمة أخرى بتفكيكها بشكل مبهر عن طريق استدعاء قديسات من مجمع القديسين القبطى، ونساء اشتهاهن فى مراهقته، والمرأة التى دام حبه لها أو «رامة» كاهنة قلبه. ولا نجد فى النصوص العربية الحديثة نظيراً لهذه البراعة التى تذكر بالمقامات.

ويمضى الكاتب على مدى ثلاث صفحات كاملة [من ١٦٨ إلى ١٧٠، المترجم] منتشياً ببهجة اللغة، ويعيد إلى الحياة كلمات طواها النسيان من معجم اللغة العربية البالغ الثراء، كأنه فى ذلك يجسد ما عناه بارت «بالمعلق» و«المنشأ» و«المؤلف». وهو ما يشرحه بارت بقوله:

٢ ـ المؤلف هو الذى يضيف إلى ما ينسخه ما ليس من عنده، ٣ ـ والمعلق هو الذى يدخل نفسه فى النص المنسوخ ولكن فقط ليجعله مفهوماً، ٤ ـ أما المنشأ فهو الذى يقدم أفكاره هو لكنه يعتمد فى ذلك دوماً على مرجعيات أخرى. ولذا فما قد نسميه «بالكاتب» فى تعبير فات زمانه كان بالأساس فى العصور الوسطى:

١ ـ ناقل يمرر جوهراً خالصاً هو كنز الأقدمين وموضع المرجعية، ٢ ـ وجامع يحق له أن يفتت أعمال الماضى بالتحليل إلى ما دون حدود ثم أن يعيد تركيبها...».

ويبدو الخراط نشطاً فى عدد من تلك المستويات، إذ ينجح فى إعادة تركيب اللغة ذاتها وكذلك الأفعال، بصورة فريدة فى نوعها. فهو يعبر عن النطاق الواسع للتجربة البشرية دون أن يقتصر فى أسلوبه على المحتويات التقليدية للحبكة والشخصية وتطور الأحداث. ويتجلى التجديد عنده فى أدوات الإبداع اللغوى لأساليب العصور الوسطى، كما ذكرنا سالفاً، وفى أحيان أخرى يتجلى ذلك فى إيراد قوائم مطولة لمناظر وأحداث وأسماء وأفعال يفجرها مجرد ذكر (ألف ليلة وليلة):

وفى الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التى تطل على موقف عربات الحنطور، رقدت على الكنبة الأسطمبولى، جنب مائدتى الرخامية البيضاوية المفروشة بالجرائد، التى كنت أذاكر عليها دروسى، والجرامفون ذى البوق ورسم الكلب، انزلقت قدماى إلى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن. ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين اللاتى يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من أوتومبيل باكارد مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد على فى شارع فؤاد. وينحسر الفستان الحريرى عن فخذيها السمراوين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما، أفزعتنى المردة الهائلة تخرج من القماقم، وركبت الخيل الحديد تطير على عنان السحاب، وهبطت إلى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر». [ص ٧٧ ـ ٧٨ المترجم].

وهنا كذلك نجد الكاتب الماهر يحتفظ على مدى صفحات عدة بأنشودة من نوع آخر يتمثل فى إيجاز لاهث الإيقاع لـ (ألف ليلة وليلة) يختلط بمناظر فوارة فى حياته المعاصرة تتفجر بما يشبه السحر.

والمعادلات التناصية الخارجة عن إطار النص، والتى نجدها فى هذا الجزء وغيره من أجزاء رواية الخراط، ذات وقع بالغ التأثير؛ إذ تدعم من تعدد مستويات الرواية وتحولها إلى أدب يستقر فى الذاكرة.

ويتحدث بارت عن جانب آخر مهم فى «التحليل البنائى للقص» يتعلق بمبدأ «الصلة» فيقول:

فلنوضح أولاً كلمة «المعنى». إننا نطلق هذه الكلمة على أى نوع من المعادلات داخل النص أو خارج النص، وبتعبير آخر على أى ملمح من القص يشير إلى لحظة أخرى من لحظات القص

أو إلى أى موضع ثقافى آخر يكونان ضروريان لقراءة هذا النص... وكل المحاولات المعجمية أو النحوية وكل ظواهر الدلالة وكذلك ظاهرة التوزيع [فى علم الصوتيات وغيره من علوم اللغويات ـ المترجم]. أكرر: إن المعنى بذلك ليس مدلولاً «مكتملاً» كما قد نجده فى القاموس حتى ولو كان قاموساً للقص؛ بل هو فى جوهره معادلة أو أحد أطراف المعادلة، إنه أحد الإحداثيات أو أصداء الدلالات.

و(ترابها زعفران) هى تمثل ما يعنيه بارت؛ فهى معادلة وإحداثية وصدى دلالة بالتأكيد.

وتتحول كلمات الخراط إلى شعر غنى بالنشوة عندما يتحدث عن البحر. فالبحر يرتبط عنده بجاذبية آسرة شديدة، وأحياناً يجذب إلى العدم. وتأمله الغنائى النزعة وحنينه المكتوم يمثلان عالماً قائماً بذاته ونزوعاً غلاباً إلى الخلود:

أنظر إلى البحر وأفقه الغامض، أعرف أنه لا شئ وراءه، أبداً، هذا امتداد لا نهاية له للعباب المجهول، إلى ما لا نهاية له، وكأننى أرى شاطئ الموت نفسه، سوف أعبره، بلا عودة أو وصول. مياة كثيرة لا تغرق عشقى، والسيول لا تغمره. صخرة ناعمة الحنايا أنت فى قلب الطوفان، سفوحها ناعمة غضة بالزروع اليانعة، بالسوسن والبيلسان، ترابها زعفران، خصب وحى، ترف عليها حمامة سوداء جناحاها مبسوطان حتى النهاية، لا تكف رفرفتها فى قلبى» [ص ١٢٥ المترجم].

وتفصح مواهب الخراط الغنائية عن نفسها كاملة فى أجزاء عدة من الرواية، ولاسيما عندما يتحدث عن البحر، وهو ينغمس فى ذلك الحديث تماماً:

يعرف أن فتحة النفق التى تدعوه مغوية، ومفضية إلى التهلكة، وينزل بثقة على سلالم يعرف أنها ستهبط به فى الماء، إلى كهوف أخرى، واحداً بعد واحد، منقورة كلها فى قلب صخر البحر الداخلى، تحت الأمواج، عالية وفسيحة يهب فيها نسيم رقيق ملحى الطعم، منيرة بضوء خاص من غير شمس ولا مصابيح ولا شموع، فيها فتحات على الرمل الأبيض الذى تغمر سطحه، بالكاد، مياه قليلة مترجرجة... وإلى هذه الساحة الرملية الخاوية سوف يخرج، بعد أن يغتسل ويتطهر فى البحر الملح. [ص ١٠١، ١٠٢ ـ المترجم].

أو عندما يقول:

وأجد أن الشوق، مثل نزوع الموج، يرتمى على الشط ممدود اليدين، بلا تحقق، مثل اندفاع الماء، مستنفداً بعد رحلة طويلة على ثبج العمر، ينكص محسوراً أبداً إلى عرض اليم العميق، ولا يفتأ يعلو وينحسر، حلمه يأتى ويعود، ولا يهدأ إلى راحة.. يصل الموج الطفيف إلى قدمى ويترك غشاء فضياً رقيقاً لا يكاد يجف، وهو يلمع، حتى يبتل من جديد. [ص ٤٥، ٤٦]

والبحر، وهو دائماً رمز الحرية والعزلة، يعادل العاطفة الجنسية فى رواية الخراط:

أحسست نفسى فى الماء.. أغوص بهدوء فى عمق يبدو أنه من غير قرار. وكان الماء حولى دافئاً ومحيطاً وحنوناً وشاملاً، ولم أكن أتخبط... ولا مرتاعاً ولا مختنقاً... والضوء حولى داكن وشفاف معاً، رازح ومشع معاً، كأننى فى غرفة مائية شاسعة المدى، وخصاص نوافذها تنساب منه صفحات رقيقة النسيج... من النور والماء ممتزجين معاً. وكان سطح الماء فوقى يومض بإبر فضية دقيقة... [ص ١٧٣]

كنا فى أواخر سبتمبر، وشمس بعد الظهر تصنع... ملايين النقط اللامعة التى... تعشى عينى، وزرقة الماء تحتها عميقة وداكنة وكثيفة الشفافية... كانت تسبح... بالمايوه الأزرق الفاتح، محبوكاً عليها،... تحت سيولة الموج الخفيف، الذى يترقرق عليه وينحسر فى حركته :

الناعمة... وعرفتها. رانة... جسمها فاغ السمرة وغض ولما يكد يكتنز بأنوثته... فتاة بعد، ولها رشاقة سمكة فى الماء... وعرفت أننى سأحبها، فى آخر العمر، حبًا كأنه الموت، وإن قلبى هو ساحة بحرها اللجى الجياش أبدًا بأمواج لا هدوء لها. [ص ٦٠ ـ ٦١]

وربما يجوز اتهام الخراط بتسلط فكرة النساء وأجسادهن على ذهنه، لكن اهتمامه بالأنثى ليس اهتمامًا بذئ الطابع، وإنما هو سعى للإمساك بلحظة اللذة العابرة الفائرة وتجميدها والاحتفاظ بها إلى الأبد. وبطل الخراط الأثير، شأنه فى ذلك شأن الإنسان العصرى وفق تعريف كامى له، يشعر بنفسه غريبًا فى «عالم أفرغ فجأة من الوهم ومن النور». وتكشف رواية الخراط المتعددة الجوانب عن الحياة التى تعيشها أسرته السكندرية الكبيرة التى تتراوح حياتها بين الملهاة والمأساة والعاطفة الشجية، ولكنه لا يصدر أبدًا حكمًا أخلاقيًا على حماقات البشر. وتكشف أول قصة أو واقعة فى الرواية، فى تتابع أشبه بالحلم، عن الحياة المزرية لعاهرة تقطن المبنى الذى تعيش فيه أسرة الراوى. وهو يكتب عن ذكرياته عن تلك المرأة ذات الشعر الذهبى الزاهى التى يقاطعها الجيران والتى كانت رقيقة معه على الدوام، وقد أنقذها والده من الشرطة المتربصة بها. وكانت تبيع جسدها فى الليل لسائقى سيارات النقل لتعول أمها المسنة، بينما تعيش حياة عادية فى النهار مثل أية ربة بيت. وكثيرًا ما كانت ترسل بالصبى الصغير لقضاء حاجاتها ثم تكافئه بالحلوى وبعناق كعناق النساء الأخريات اللاتى تزدان بهن الرواية: المرأة اليونانية، ووالدة توتو وعشيقة عمه ووالدة صديقه المفضل أو تلك المرأة التى تمتلك فندقًا على البحر، عشيقة خاله التى ضبطها متلبسة بالخيانة وقتلتها بفظاعة سيارة مسرعة على الكورنيش، أولئك النسوة أدخلنه إلى العالم الغامض لأجسادهن الجميلة وكرمهن ودفئهن وأسرارهن. وتهيمن على أحاسيسه، باعتباره طفلاً، خالاته الكثيرات ووالدته بالطبع. ونجد اهتمامات طفولته الملحة، ونهمه الذى لا يشبع للكتب وكل ما هو مطبوع، والطقوس الدينية والعادات والممارسات والفولكلور القبطى، وقد تحولت جميعًا إلى نصوص مقدسة بالنسبة إلى هذا الطفل الحساس.

لكن امتزاج الحلم والحقيقة يمنحنا صورة أقل تبسيطًا للطفولة، ويسقط بالعواطف المكبوتة على مستقبل بعيد:

من كان إلى جانبى يمسك بالأعنة؟ وجوده ملئ بالسيطرة والتحكم، لكنى لا أكاد أراه مع ذلك، أعرف فقط أنه إلى جانبى فى نور الصبح تحت سحاب الإسكندرية الوضئ الرقيق الذى ينساب بسرعة فى السماء الصافية. [ص ٩ـ المترجم]

إن كل نصوصه محيرة وغامضة، تتحول فيها الشخصيات والأحداث إلى قطع من لغز يتشكل بشكل درامى ليكون عملاً فنيًا يخيم على الروح. وتتشكل هلاوس الكاتب وذكرياته وتعجن مع رمال الإسكندرية مانحة الحياة ومع مياه البحر التى تطهر كل شئ:

فى قاع المياه المضطربة حصاة بيضاء ، مدورة، ناعمة، لم تترسب عليها شائبة من عكارة السنوات وطينتها. [ص ٨٧ ـ المترجم]

ونلمح وراء هذه المواقف الشعرية تعاطف الكاتب وتقديره لما أبدعه، وإن كان ذلك لا يخلو أحيانًا من ابتسامة ساخرة من حماقات شخصياته. وهو يقدم لنا صور العالم فى جوانبه الجنسية. ولا يمكننا أن نكتفى بالقول إن رواية الخراط شهوانية الطابع، فرؤيته للعلاقات الإنسانية تربط هذه العلاقات ربطًا وثيقًا بأشكال الصلات الجنسية. والجنس فى عمل الخراط يقل كثيرًا عما نجده فى أعمال الكثيرين من الكتاب العرب، حيث يظل الجنس متواريًا أو يكاد: «كالإله فى القصائد الدينية» [أشارت الكاتبة إلى صفحة ٢٢ من الرواية باعتبارها موقعًا لهذه العبارة الأخيرة، لكنها غير موجودة فى هذا المكان أو الصفحات المجاورة ـ المترجم].

وكثيرًا ما ينهمك الخراط فى استقصاء الجوانب المتنوعة للتجربة والطبيعة البشرية. ومن الأمثلة على ذلك اللقاء المثير بين الراوى ومخنث شاب فى زقاق متهالك مظلم بالإسكندرية. وربما كان هذا أقرب ما وصل الخراط إلى أسلوب داريل فى التعبير عن جو من الغرابة الشاذة:

فى الدور الثانى كانت دكة خشبية موضوعة أمام الباب المفتوح، تكاد تسده، شور لى الرجل الذى يجلس عليها، بيده. كان باهظ البدانة، عليه جلابية ممزقة غليظة النسيج وجاكتة كاكى فوقها من غير أكمام. خرجت من فمه المتدلى أصوات مليئة. وأدركت أنه أخرس، كانت فى حشرجته دعوة خشنة مباشرة وفيها يأس لا يأتى إلا فى أصوات الخرس التى تجاهد، بشق النفس، للطلوع. ومد إلى يدين متضخمتين حيتين، أظافرهما طويلة انحشرت تحتها خطوط سواد قديم، وأوشك أن يجذبنى إليه بقوة خارقة وهو مازال يزوم ويحزق ويغص بالحمحمة...، رأيت وراء الدكة شلتة عريضة نام عليها ولد صغير السن، طويل الجسم، يلبس جلباباً طويلاً شفافاً يكشف عن قميص بناتى فستقى اللون بحمالات، وقد رفع أمامه ساقيه العاريتين الملساوين بحيث أخفى عرى ما بينهما، وكان ينظر إلى السقف، وفمه مصبوغ بما يشبه الدم السائل وعيناه مكحولتان بدقة وحاجباه قوسان رفيعان مدوران، ويبدو كأنه لا ينتظر شيئاً ولا يريد ولا يرفض شيئاً. [ص ١١٧]

والخراط هنا يسجل الملاحظات ويحلل ويصف بطريقة مبدعة للغاية لكنه يتجنب الناحية الأخلاقية: «القلوب ومشواها، والذى هدهدها وأشجاها منفية أبداً فى أحلامها ومناها». (ص ١٣٤).

وتنتهى النصوص السكندرية بشكل ملائم يوحى بالارتباطات السياسية المستقبلية لهذا الشاب الملتزم. إن براءته وتعرفه الحياة فى فترة المراهقة انطويا على بذور نضجه وتقييم لوضعه الوجودى. لقد آن الأوان كى ينسحب الغزاة البريطانيون إلى ثكناتهم خارج الإسكندرية، ولكن ليس قبل أن يسقط المئات برصاصهم وقبل أن يقف ذلك الشاب فوق كوم الدكة؛ ذلك المعلم التاريخى السكندرى المواجه للبحر، والذى كان الإنجليز يحظرون على أهل الإسكندرية طلوعه لسنوات طويلة:

ورأيت أننى صعدت إلى أعلى تلة كوم الدكة القديمة، وقد جلا عنها الجنود الإنجليز سراً فى الليل، ولأول مرة منذ وعيت لم يكن اليونيون جاك يرفرف على ذروة التلة، وكنت أعرف مع ذلك بغموض أن كوم الدكة القديمة قد أزيل وحلت محله ساحة مسفلتة ومبان حكومية، وأننا كنا ننطلق فى جماهيرنا الغفيرة منذ الصباح الباكر، نرتفع على طرقات كوم الدكة الخالية التى كانت محرمة علينا وقد أصبحت فى هذا الصبح حلالاً. [ص ١٩٨ ـ المترجم]

وتنتهى الرواية بهذه النبوءة عما سيحدث بعد زمن من خروج الإنجليز وحصول مصر على الاستقلال.

ونقول فى الختام إن إدوار الخراط، العربى المعاصر، قد نجح فيما عبر عنه إدوار سعيد بإيجاز قائلاً: «إن ما يفكر فيه الخيال الحديث أو المعاصر ليس وضع أى شئ فى كتاب بقدر ما هو إطلاق شئ ما من الكتاب بالكتابة».

هامش:

* اعتمدت الكاتبة فى مقالها على طبعة رواية إدوار الخراط (ترابها زعفران) الصادرة عن دار المستقبل العربى بالقاهرة عام ١٩٨٦ وقد اعتمدت على الطبعة نفسها لنقل الاقتباسات التى أوردتها. وأثبت أرقام الصفحات حسب هذه الطبعة مصححا أرقام بعض الإحالات التى جاءت مخالفة لهذه الطبعة فى مقال الكاتبة. وأود أن أسجل الشكر للزميل والصديق الدكتور ماهر شفيق فريد على إعارته الكريمة لنسخته من هذه الطبعة نظراً لنفادها من الأسواق وقت الترجمة.

[المترجم]

الشخصية الروائية والقناع

فى أعمال جبرا إبراهيم جبرا

محمد الباردى*

١ ـ ١

هل يمكن الحديث عن حداثة النص الروائى العربى، وهو بطبعه يقطع مع السلسلة الثقافية العربية التقليدية، ليكون وجها من وجوه تحديثها، وهو البذرة المزروعة فى رحمها، تزعزع مفاهيمها، وتعرضها للقلق والحيرة وفضول السؤال؟ لكن حداثة السرد لاتنحصر فى شكل واحد أو نموذج محدد؛ ذلك أن الكتابة الروائية العربية أفرزت اتجاهات عديدة ومتنوعة، اختيارات فنية وخلفيات ثقافية وفكرية ومؤثرات أجنبية. وقد استطاع عدد من المبدعين الذين مارسوا هذا الفن السردى صياغة تجارب متميزة ومخالفة فى إطار احترام روائية النص السردى السائد الذى لا يطرح على نفسه رفض النمط والنموذج. وعندئذ يكون فضل الروائى فى الإضافات التى يقدمها وفى التنويعات التى يجربها فى إطار النموذج الواقعى المتطور على الدوام، فيصوغ بذلك نموذجه الخاص داخل النموذج العام، ويكون بدوره صوتا جديدا يضاف إلى الأصوات العديدة التى تبنى مجتمعة أركان حركة أدبية، هى خلاصة جهد جيل بأكمله آل على نفسه بناء أسس رواية عربية حديثة تبتكر تقنياتها من تجربتها الخاصة، ولكنها تضيف إلى الإرث العالمى، وتتعامل معه أخذا وعطاء.

١ ـ ٢

عندما نتأمل المشهد الروائى العربى ـ الآن ـ يتبين لنا أن رموزا إبداعية كثيرة تركت بصماتها على الإبداع الروائى العربى وأنجزت مشاريعها الإبداعية، فلا أحد يشك فى أن نجيب محفوظ هو الآن صاحب أسلوب خاص فى كتابة الرواية العربية بدأت تتضح معالمه مع (القاهرة الجديدة) لكى يبلغ أوجه مع «الثلاثية» ثم يتخذ منعرجا جديدا مع مجموعة من الروايات تبدأ (بالسمان والخريف) و (اللص والكلاب)[1] ومهما كانت التنويعات داخل التجربة المحفوظية، فإن الواقعية

---

* أستاذ جامعى تونسى.

اتخذت مع نجيب محفوظ شكلها الخاص الذى يميزه، كما اتخذت مسيرة السرد عنده نهجا لا يتكرر إلا لدى من يسعى إلى المحاكاة التى تبطل الخلق والإبداع. كما لايشك أحد فى أهمية تجربة كاتب كحنا مينه الذى لون الواقعية الروائية بأسلوبه الخاص المتميز، وقد بدأ تجربته متأثرا إلى حد بعيد بكاتب (القاهرة الجديدة) من خلال روايته الأولى (المصابيح الزرق)، ولكنه سرعان ما سلك نهجا متميزا هو ضرب من «الواقعية الاشتراكية» فى صيغتها العربية؛ تأخذ من الواقعية النقدية شيئا، ومن الرومانسية شيئا آخر، ومن الطبيعية أشياء ولكنها ـ على كل حال ـ واقعية اشتراكية[٦] تجسدت فى أعمال كثيرة أرقاها رواية (الياطر) وميزت كاتب (حكاية بحار) وجعلت منه رمزا بارزا من رموز الكتابة الروائية العربية الحديثة. ويمكن أن نقول الشئ ذاته بالنسبة إلى كتاب كثيرين مثل البشير خريف أو الطيب صالح أو الطاهر وطار أو غيرهم ـ إنهم جميعا أصوات متمايزة ومتواشجة ومتقاطعة فى الوقت ذاته فى إطار حركة أدبية بدأت مع الأربعينيات وهى مستمرة إلى الآن.

بين هذه الأصوات الروائية المتمايزة تقف تجربة الشاعر والناقد جبرا إبراهيم جبرا تجسد قدرة فائقة على الخلق والإبداع وتؤكد أن الإبداع، ممكن فى إطار الثوابت الكبرى. إنها روايات أربع (السفينة)[٣] و(البحث عن وليد مسعود)[٤] و(الغرف الأخرى)[٥] و(يوميات سراب عفان)[٦] تتواشج وتتقاطع وتتباعد فى آن، ولكنها معا تبنى نموذجا سرديا خاصا له جماليته الخاصة هو نموذج جبرا إبراهيم جبرا[٧].

١ ـ ٣

فى هذه الروايات باستثناء واحدة هى (الغرف الأخرى) تتخذ طريقة السرد أسلوبا خاصا يغيب السارد، هذا الكائن الخارق الذى يستدعيه المؤلف ويتخذ منه قناعا ليشرح ويفسر ويؤول ويرتب الأحداث ويقدم ويؤخر، لتتقاسم الشخصيات مهمة سرد الوقائع والأحداث وتحدد مصائرها بنفسها دون الواسطة التقليدية المتمثلة فى هذا السارد العالم بالمصائر والمدرك لخفايا النفوس والمؤرخ لمسيرة الشخصية الروائية. إن الظاهرة الفنية لا تلفت الانتباه بحضورها، فهى واردة فى بعض الروايات العالمية ولكنها تعد ظاهرة متميزة بتواترها، ولذلك فهى تعد نموذجا سرديا متوالدا اختاره المؤلف ليكون نهجه فى سرد الوقائع وترتيبها.

٢ ـ ١

فى (البحث عن وليد مسعود) تتقاسم المقاطع السردية الاثنتى عشرة ثمان شخصيات على النحو التالى: د. جواد حسنى: ثلاثة مقاطع ـ عيسى ناصر: مقطع واحد ـ وليد مسعود: ثلاثة مقاطع ـ الدكتور طارق رؤوف: مقطع واحد ـ مريم الصفار: مقطع واحد ـ وصال رؤوف: مقطع واحد ـ مروان وليد: مقطع واحد ـ إبراهيم الحاج نوفل: مقطع واحد.

من خلال هذا التوزيع ندرك أن شخصيتين رئيسيتين تستبدان بفعل السرد وهما د. جواد حسنى ووليد مسعود. فالثانى هو محور الأحداث وموضوعها كما يدل على ذلك عنوان الرواية ذاته، أما الأول فهو يتميز بعلاقة خاصة تربطه بوليد مسعود[٨]، وهو بحكم هذه العلاقة الخاصة يؤلف عنه كتابا بعد غيابه[٩]، فى حين تكتفى الشخصيات الأخرى بمقطع سردى واحد بالنسبة إلى كل واحدة منها، بيد أن شخصيات أخرى، لا تقل أهمية فى الرواية لا تضطلع بمهمة السرد. منها كاظم إسماعيل وسوسن عبدالهادى على الرغم من العلاقة المتميزة التى تربط الشخصيات المحورية ببعضها[١٠] ومع ذلك تبدو الشخصيات مستقلة عن بعضها البعض، فلكل منها عالمها الخاص ورؤيتها الذاتية للكون والأشياء، ولكنها كلها تلتقى حول موضوع واحد وهو شخصية وليد مسعود التى تصبح بهذا المعنى نقطة التماس التى تلتحم عندها الشخصيات ثم تتوزع فى اتجاهات مختلفة. وعندئذ لا يقوم المعمار الفنى الذى ينهض وفقه العالم الروائى فى (البحث عن وليد مسعود) فقط على مبدأ التكامل بين روايات الشخصيات بل على مبدأ التباين والاختلاف أيضا.

٢ ـ ٢

إن المقطع السردى الأول الذى يرويه د.جواد حسنى قد حدد الإطار العام الحدثى للرواية، ورسم الملامح العامة للبنية الروائية، ليس لأنه يعتبر المدخل الأول لعالم وليد مسعود (إذ أعلن عن اختفاء الشخصية المحورية وعن بعض صفاتها النفسية وبعض علاقاتها الاجتماعية) بل لأنه يتضمن مقطعا

سرديا يكتسى أهمية خاصة، وهو المقطع الأول الذى يرويه وليد مسعود نفسه واستمع إليه د. جواد حسنى أولا. ولكن القارئ لا يدركه إلا عندما يقرأه وقد استمع إليه أصدقاء وليد مسعود فى بيت عامر عبدالحميد، وقد أكدت الشخصيات ذاتها على أهمية هذا المقطع[11]. فهو إذن يحدد الهيكل الحدثى العام الذى تبنى عليه الرواية كلها، إذ يشير وليد مسعود إلى أبرز الشخصيات التى أقام معها علاقات خاصة؛ فيذكر إبراهيم وهو إبراهيم الحاج نوفل وجواد حسنى وعامر عبدالحميد وكاظم إسماعيل وابنه مروان، ويذكر من النساء ثلاثا هن ريمه، وهى زوجه، ومريم وهى فتاة صغيرة عرفها فى شبابه الأول، لكن الاسم فى حد ذاته يوحى بشخصية هامة فى حياة وليد مسعود وهى شخصية مريم الصفار[12] وامرأة ثالثة وهى «شهد»، وهو اسم امرأة مستعار قد نجد فيه كل امرأة من نساء وليد مسعود ذاتها، لكن القارئ يكتشف فى نهاية البحث أنها وصال رؤوف، تلك التى عشقت وليد مسعود وعشقها إلى حد النخاع. كما يشير المقطع إلى مجموعة من الأحداث التى عاشها وليد فى طفولته وشبابه. ولذلك يمكن أن نقول: إن البناء الحدثى ناجز منذ المقطع السردى الأول، وفضل المقاطع السردية الأخرى فى أمرين أساسيين هما: أولا توسيع الوظائف السردية عن طريق تحليل أبعاد الشخصيات التى ذكرها وليد مسعود وتحديد طبيعة علاقتها بها وتوسيع الأحداث التى ذكرها أو أشار إليها مجرد إشارة، وثانيا إضافة مقاطع سردية جديدة تتعلق بأحداث أو شخصيات غائبة فى النص المضمَن (المسجل) كشخصيات عيسى ناصر وطارق رؤوف ومريم الصفار فى علاقتها بالشخصيات المذكورة أو شخصيات أخرى لم تذكر (كاظم إسماعيل وسوسن عبدالهادى). وفى الحالتين تبدو المقاطع السردية مقاطع شبه مستقلة وناجزة حدثيا، فالمقطع الذى يرويه عيسى ناصر[13] يمسح زمنيا المدة التى عاشها وليد مسعود كاملة، فهو يبدأ بصورة دفن «مسعود فرحان» (أبى وليد مسعود) وينتهى بالإشارة إلى وضعية ريمه زوجة وليد وهى فى مستشفى المجاذيب فى بيت لحم وهو على علم بغياب وليد مسعود أو موته[14] وبين الحدثين (حدث دفن الأب وحدث غياب الابن) تعريج على مجموعة من الأحداث والوقائع أكثرها يهتم بسيرة الأب وبعضها القليل يتصل بسيرة وليد مسعود (ولادته/ سفره إلى إيطاليا/ تغيير اسمه/ ترك اللاهوت/ التحاقه بجيش الإنقاذ/ زواجه من ريمه/جنون ريمه/ إقامتها فى مستشفى المجانين). وما يجمع بين هذه الأحداث هو المكان؛ فالسارد الذى هو أصل بيت لحم (عيسى ناصر) لا يمكن له بطبيعة الحال أن يروى أحداثا خارج الإطار المكانى الذى عاش فيه بشكل من الأشكال وليد مسعود. ولذلك، فيمكن القول إن المقطع السردى ناجز حدثيا وروائيا؛ إذ له بدايته ونهايته التى هى بطبيعة الحال نهاية الحدث الروائى برمته. إن المقطع السادس الذى يرويه وليد مسعود ذاته هو عودة إلى المقطع الذى رواه عيسى ناصر، فهو لا يضيف حدثا جديدا بل يعمق من الأحداث ما أشير إليه فى الفصل الذى إليه أشرنا؛ إذ يفصل فى ثلاثة أحداث رئيسية وهى طفولته فى بيت لحم وحياته فى روما التى حولت مسيرته من راهب إلى موظف فى البنك واتصاله بالحياة الفدائية أثناء غزو فلسطين. أما المقطع الثانى وراويه أيضا وليد مسعود فهو كذلك لا يضيف شيئا بل يعمق بعض الأحداث ويقدم فى شأنها تفاصيل جديدة لم تذكر فى المقاطع السردية السابقة فهو يصف حدثين هامين هما عملية فدائية أداها سنة ١٩٤٨ وكان قد أشار إلى عمله الفدائى فى المقطع السردى السابق والتحقيق الذى أجرى له بعد وقوع هذا الحدث بسنوات عديدة أى بعد زواجه ومرض زوجه ريمه ودخولها المصحة وما تعرض له أثناء ذلك من تعذيب انتهى بإبعاده إلى بغداد. وهكذا، يبدأ كل مقطع سردى بحدث ما فى حياة وليد مسعود لينتهى بحدث من الأحداث التى عاشها فى آخر حياته.

وإذا اعتبرنا أن الرواية فى حد ذاتها تبنى سيرة شخصية روائية هى شخصية، وليد مسعود فإن المقاطع السردية التى تقوم عليها لا تتتابع تتابعا حدثيا ولا تتساوى زمنا روائيا؛ إذ تنطلق من وقائع متفاوتة فى ترتيبها الزمنى ولكنها تتوازى. وفى توازيها تختلف فى نقاط ارتكازها. فالحدث الذى يشير إليه المقطع السردى الأول مجرد إشارة يعود إليه المقطع السردى الثانى ليفصّله ويعمقه ويشير فى الوقت نفسه إلى أحداث أخرى وهكذا دواليك إلى نهاية الرواية نصيا، لأنها حدثيا تعتبر منتهية منذ فصلها الأول. إننا نستثنى من هذه المقاطع السردية المقاطع الثلاث التى رواها الدكتور جواد

حسنى، فالمقطع السردى الأول هو مقطع التقديم إذ إنه يعرض علينا الإشكالية المركزية وهى إشكالية فنية إذ يعلن أنه سيروى لنا على سبيل الاسترجاع حكاية شخصية إشكالية مشيرا إلى قصور الذاكرة عبر عبارة نسبها لوليد مسعود «تمنيت لو أن للذاكرة إكسيرا يعيد إليها كل ماحدث فى تسلسله الزمنى واقعة واقعة ويجسدها ألفاظا تنهال على الورق»[١٥] وهى حياة قائمة على محطات عديدة استعار لها السارد هذه العبارة «أربعون غرفة لنا أن ندخلها كلها ولكننا نصر على دخول الغرفة الوحيدة التى أغلقت دوننا، لابأس، سندخلها»[١٦]، وفعلا تكون مهمة الرواة ولوج الغرف الأربعين وكشفها بحثا عن شخصية وليد مسعود. وفى المقطع السردى الأخير ينهى جواد حسنى الحكاية وقد أدرك أنه من الصعب ولوج حياة إنسان بكل تفاصيلها وعمقها، فالأحداث «تتنامى دوننا وقفة كما تتنامى الفسائل فى أرض سديمية لتتعاقب عليها الأمطار والشموس، فتكبر وتتداخل وتتكاثف وإذا هى غابة لا تخترق إلا فى مواضع، الأشجار والأدغال سامقة يلتف بعضها على بعض والبحث سير عسير من خلالها»[١٧] تلك هى حياة وليد مسعود. وإذا كانت هذه المقاطع السردية بمثابة المرايا العاكسة، فإن الشخصيات الساردة تحمل ازدواجية وظيفية تطرح بها الرواية ذاتها على لسان د. جواد حسنى «بعد أن يقول الأشخاص مايقولونه، بعد أن يبرزوا عن تصميم أو غير تصميم ما يبرزونه ويخفون عن تصميم أو غير تصميم ما يخفونه، يبقى لنا أن نتساءل عمن هم فى الحقيقة يتحدثون؟ عن رجل شغل فى وقت ما عواطفهم وأذهانهم؟ أم عن أنفسهم، عن أوهامهم وإحباطاتهم وإشكالات حياتهم؟ هل هو المرآة، وهو الوجه الذى يطل من أعماقهم أم أنه هو المرآة ووجوههم تتصاعد من أعماقهم كما ربما هم أنفسهم لا يعرفونها»[١٨]؛ وبذلك تتخذ الرواية شكل رواية الرواية إذ تكشف بعضا من خفاياها الفنية ووجها من وجوه لعبتها الجمالية.

٢ ـ ٤

والحقيقة ـ إجابة عن السؤال المشكل الذى طرحته الرواية ـ إن الشخصيات الساردة توهم باستقلال عالمها الداخلى أحيانا ولكن مركز اهتمامها هو الشخصية القطب (وليد مسعود)، فالمقاطع السردية كلها التى ترويها بالتناوب هذه الشخصيات تستجيب للحدث المركزى فى الرواية (اختفاء وليد مسعود)، ولذلك فهى إما تنطلق من الإشارة إلى هذا الحدث لتعود إليه على نحو ما فعل إبراهيم الحاج نوفل[١٩]، أو تنطلق من حدث ما يتعلق بصلة الشخصية الساردة بوليد مسعود، لتصل إلى الحدث المركزى وتجاوزه وتعود إليه كما فعلت وصال رؤوف؛ فهى تبدأ الحديث عن صلتها بوليد مسعود عندما هاتفته، ثم التقت به فى بيته لأول مرة ثم عن تطور علاقتها به، لتعود فى آخر المقطع السردى إلى حادثة اختفائه، أو كما فعل أيضا أخوها طارق رؤوف الذى يبدأ سرده بوصف خصائص برج الجدى الذى ولد فيه وليد مسعود[٢٠]، وينهيه بالإشارة إلى الحدث المركزى «وهكذا عبر وليد طيرا مهاجرا وفى عبوره رماه صياد لا ندرى به ولعل الصياد لا يدرى أيضا أى طير رمى بناره»[٢١] بعد ماعرّج على بعض التفاصيل المتعلقة بحياة وليد مسعود الشخصية والتى كان على علم بها. لكن بعض المقاطع تبدأ بداية مغايرة؛ فمريم الصفار مثلا تبدأ سردها بالحديث عن شخصية أخرى وهى شخصية ناجى عبدالحميد، وتدرك أنها ابتعدت عن موضوعها[٢٢]، ولكنها سرعان ما تقع فى حبال وليد مسعود سرديا، إذ تتحول إلى بؤرة مركزية بعد ما وقعت فى حباله فى واقع الحياة[٢٣].

٢ ـ ٥

بيد أن هذه الشخصيات هى فى حقيقة الأمر مرايا عاكسة إذ تحمل شيئا كثيرا من شبق وليد مسعود: حيرته وتناقضاته ومأساته. فكل شخصية من هذه الشخصيات الساردة أو المسرودة أصابتها بطريقة أو بأخرى لوثة وليد مسعود، ولا نستثنى فى ذلك الرجال من النساء رغم العبارة الصريحة التى تقول «كل امرأة اتصل بها وليد مسعود أصيبت بالجنون أو الهستيريا»[٢٤]. وهذا يعنى أن تعدد الساردين لا يرتبط بتعدد الرؤى؛ ذلك أن المقاطع السردية المروية تلتقى حول رؤية واحدة للشخصية الموضوع. وهى بذلك مجموعة من المرائى المنسجمة والمتعاطفة مع وليد مسعود الذى «رثى نفسه قبل أن يرثيه الآخرون»[٢٥]، إذ هم فى الجملة متفقون على طبيعة شخصية وليد مسعود وأبعادها النفسية والاجتماعية

والسياسية. والأخبار التى يروونها عن وليد مسعود لا تتناقض فيما بينها، ولكنها تتكرر حينا، ويتمم بعضها بعضا حينا، آخر. فالقارئ يعلم من خلال هؤلاء الرواة أن وليد مسعود بدأ حياته فدائيا وأنهى حياته فدائيا (؟) ويعلم أيضا من خلالهم شبقه وعشقه للجسد والنساء ونجاحه فى عالم المال والتجارة وإبحاره فى الكتابة، إلى غير ذلك من السمات التى تجعل من وليد مسعود شخصية عميقة الأبعاد متعددة الوجوه إلى حد التناقض حينا ولتجعل منه شخصا «غير عادى»[٢٦]هو ذلك «الفلسطينى النموذجى»[٢٧] أو «برجوازيا يجعل من الإنسانية قناعا يخفى به خوف طبقته من الانهيار، نشأ فى أحضان النعمة ويرى الحضارة من منظور غائم يخشى فيه على الحرية خشية أهل الترف وينسى أن ضرورة الخبز تفوق كل الضرورات الأخرى»[٢٨].

٢ ـ ٦

ولكن السؤال الذى يظل مطروحا، إذا كان الأمر على هذه النحو فما دلالة تعدد الروايات والسردة وما وظيفته المفيدة فى هذه الرواية؟

إن تعدد الرواة يرتبط فى هذه الرواية بلعبة القناع، فالرواه ليسو حياديين إذ تربطهم بالشخصية المركزية علاقات متعددة وعميقة الأبعاد؛ فمنهم أصدقاؤه وأقاربه وعشيقاته، فهو الذى يشدهم إلى بعضهم البعض بوثاق قوامه الحب الجارف الذى يبلغ حد التناقض الغريب كعلاقته بكاظم إسماعيل[٢٨]، ولكنهم لا يتكاشفون حقائقهم للوهلة الأولى، ويظلون طوال النص الروائى يمارسون لعبة وضع القناع ورفعه. وأول من يضع القناع وليد مسعود نفسه، بطل الرواية أو شخصيتها المركزية، فهو منذ بداية حياته يغير اسمه [٢٩]، وهو بهذا الاسم الجديد (وليد) يضع القناع على وجه هذا الرجل القروى الفقير الذى عاش ليكون راهبا، وهرب من الدير يطلب العذراء فى البرية، ثم سافر إلى إيطاليا ليدرس اللاهوت. ولكنه يعود باسم جديد موظفا فى بنك [٣٠] وتاجرا ثريا فى بغداد. وبذلك يظل السؤال مطروحا أيهما الحقيقة وأيهما القناع؟ هل هو هذا الفلسطينى المسيحى الذى وهب نفسه للأرض يحميها ويفنى فى ذاتها؟ أم هو هذا الفلسطينى الناجح المقبل على الحياة إقبال النهم «يتجول بأعماله وأفكاره بين بغداد وأقطار الخليج ويكتب؟، هل هو ذلك الفلسطينى الرافض، الرائد، البانى، الموحد، العالم، المهندس، السيكولوجى؟ أم هو ذلك القلق الحائر المتألم المقبل على حرية الجسد والباحث عن الحقائق الحسية [٣١].

لقد استعملت إحدى الشخصيات الساردة فى وصفها لوليد مسعود عبارة القناع «... ما ذلك كله إلا الزيف وخداع كما يقول فيرميكوس دون تحفظ. قناع وهو يحجب وليد مسعود الحقيقى» [٣٢] وهو ما يلمح إلى أن الاستراتيجية السردية فى حد ذاتها هى استراتيجية كشف القناع.

تبلغ لعبة وضع القناع ورفعه أقصاها فى هذه الرواية مع شخصية «شهد»، فالاسم فى حد ذاته استعارة أو كنية عن هذه المرأة التى عشقها وليد مسعود (وكم من النساء عشق!) أهى مريم الصفار التى بلغ بها الشبق إلى حد الركض بين أشجار الحديقة عارية دامية [٣٣] خادعة متخفية من خلال لعبتها مع طارق رؤوف [٣٤]، أم هى حنان تامر التى تدعى أن رسالة وليد مسعود موجهة إليها [٣٥]، أم هى سوسن عبد الهادى التى كانت لها علاقة مع وليد مسعود أيضا [٣٦]، أم فى النهاية وصال رؤوف التى عشقته إلى حد النخاع ولبست عليه السواد كأنه رجلها أو زوجها. وتظل اللعبة السردية كلها بين أخذ و رد نحو كشف القناع، عندما يكتشف الساردون أو بعضهم ـ صحبة القارىء ـ أن شهدا لايمكن أن تكون إلا وصال رؤوف إذ هى تشير بنفسها إلى ذلك فى بداية الرواية دون أن تذيع الخبر اليقين فيظل المتلقى داخل النص وخارجه على لهفته «هب أنى أخبرتك من هى شهد، ما الذى يكون قد اكتشفت» [٣٧]، وعندئذ تبدأ الشكوك تحوم حول وصال ـ شهد [٣٨]، ثم تكشف وصال اللعبة فى النهاية وترفع القناع من خلال اعترافات وليد مسعود لها[٣٩]. وهكذا مع السير باتجاه كشف القناع تخضع الشخصيات الساردة أو المسرودة إلى عملية تعرية جماعية فيكشف بعضهم بعضا ويفضح بعضهم بعضا.

٣ ـ ١

إن إوالية السرد ذاتها وغائيتها عينها، يبدوان لنا فى رواية (السفينة) إذ يتغير المكان وكذلك الموضوع العام

وأسماء الشخصيات ولكن اللعبة السردية واحدة. هى شخصيات ثلاث (عصام السلمان ووديع عساف وإميليا فرنيزى) تتقاسم سرد مقاطع النص، يروى عصام السلمان منها خمسة مقاطع ويروى وديع عساف أربعة وتروى إميليا فرنيزى مقطعا واحدا. ولكن الغريب أن الشخصيات التى تستقطب الأحداث أكثر من غيرها لا تسرد، ونقصد بصفة خاصة الدكتور فالح الذى توج أزمتة النفسية بعملية انتحار وزوجته لمى، هذه المرأة التى أحبت رجلاً آخر غيره ولكنها لم تتزوجه، فهل هما هذه المرة موضوع الحكاية وسببها؟ فوجب أن ينظر إليهما من الخارج عبر شخصيات ترتبط بهما وثيق ارتباط؟ والحقيقة أن الشخصيات الروائية أطراف رئيسية فى الحكاية فإذا أمكن الحديث عن نواة صمامها الدكتور فالح وزوجه لمى فإن أذرعها هى عصام السلمان ووديع عساف وإميليا فرنيزى، فالحكاية تنمو وتتطور من خلال روايتهم المقاطع السردية اللامتكافئة عددا، ذلك أن لعصام السلمان حبا قديما نحو لمى لايزال يتنامى، ولإميليا فرنيزى هذه الإيطالية العائدة من لبنان علاقة قديمة بالدكتور فالح، تتحول إلى حب عنيف، ويظل وديع عساف شاهد عيان على أحداث وقعت فى السفينة، يرويها ويعلق عليها أو يصف بعض الشخصيات التركيبية كحديثه عن عصام السلمان[٤٠]، أو يكشف عن العلاقة القائمة بين عصام السلمان ولمى أو بين الدكتور فالح وإميليا فرنيزى [٤١].

٣ ـ ٢

فى السفينة ليس هناك حكاية تروى وبالتالى يمكن للشخصيات الساردة أن تتقاسم الأدوار فيها؛ بل هناك علاقة يبدو فى الظاهر أنها تبنى شيئا فشيئا، وعندئذ تصبح وظيفة الشخصية الساردة كشف جانب من هذه العلاقة، إذ تبدو للوهلة الأولى أن الصدفة وحدها هى التى جمعت بين شخصيات لا سابق معرفة بينها أو كانت بينها معرفة قديمة. ولكن القارئ سيكتشف عبر رواية وديع عساف أن إرادة مشتركة هى التى استدعت الشخصيات على ظهر السفينة وعبر هدير البحر وتوتر العلاقات وانفراجها إلى عملية مكاشفة، ويصبح الفعل السردى فى حد ذاته قائما على إوالية رفع القناع. لقد ركبت الشخصيات السفينة وهى مسافرة عبر البحر فى رحلة سياحية متباطئة تتيح للركاب استراحات على أرض بعض المدن المواتى، ولكن علاقات قديمة تكشف شيئا فشيئا، ويرفع الشخوص أقنعتهم وعندما يتعزون تنتهى الرحلة بمأساة تتمثل فى انتحار الدكتور فالح عبد الواحد.

٣ ـ ٣

تضع إميليا فرنيزى قناعها، وتخفى علاقتها القديمة مع الدكتور فالح عبد الواحد، وقناعها علاقتها بعصام السلمان «أنا أيضا لم أرد أن أثير الشك حول صلتى به نزولا عند مشيئته وأسعفتنى صداقة عصام فى البقاء قريبة من فالح بعض القرب، أحدثه عبر الآخرين خلسة ومواربة» [٤٢]. ويتخذ عصام السلمان بدوره من إميليا فرنيزى قناعا يخفى حبه لزوجة الطبيب لمى عبد الغنى «فرحت كذلك لاهتمام عصام بى، اهتمامه بى؟ أنا أعلم أنه يشغل نفسه بى عن زوجة الطبيب. واستمرت اللعبة معا ـ لعبة القناع «هذا الماكر يمكر بى وأمكر به، نتبارز بالكلمات، كما يتبارز خصمان بمسدسات غير محشوة. والقبلات التى استرقناها ما استكثرتها عليه؟ وعلى نفسى، كلانا يستجيب لهذه اللعبة الضرورية لحبه[٤٣].. وتتحول لمى إلى جسد شيطانى «لفظته الأمواج من قمقم قديم [٤٤]، وهى ترقص على أنغام أغنية لأم كلثوم، ولكنها فى حقيقة الأمر كانت عبر رقصتها القناع تخاطب عصام السلمان «ما هذا الاضطهاد، ما هذا الاضطهاد؟ فليضطهدها كما يشاء أو فلتضطهده هى لن يهمنى بذلك شئ.. ولكن لماذا تضطهدنى؟» [٤٥]. وتراوغ زوجها فلا تذهب إلى «كابرى» لترافق عصام السلمان إلى نابولى»[٤٦]. وشيئا فشيئا تتكشف اللعبة ويرفع القناع، فيكتشف الدكتور فالح عبد الواحد العلاقة بين زوجته لمى وعصام السلمان[٤٧]، ويكتشف عصام السلمان أن الدكتور فالح أتفق سراً مع إميليا فرينزى على القيام بهذه الرحلة [٤٨]، ويكتشف وديع عساف أن الرحلة قد دبرتها خطيبته مها باتفاق مسبق مع إميليا [٤٩] وأن سفر الدكتور فالح قد هيأته مسبقا زوجه لمى، لأنها كانت تعلم أن عصام (السلمان) قد حجز لنفسه مكانا فى الباخرة[٥٠]. وهكذا، لم تتحكم الصدفة فى هذه الرحلة بل يعود وجود الشخصيات كلها «فى السفينة إلى توقيت منشأه رغبة مهندس عراقى يدعى

عصام السلمان فى قضاء بضعة أيام على البحر بعيدا عن بلاده فى طريقه إلى منفى بعيد»[٥١].

٤ ـ ١

بيد أن لعبة القناع أقصاها فى رواية (يوميات سراب عفان)، وهى رواية تقل فيها الشخصيات فتكاد حكايتها تقوم على شخصيتين أساسيتين هما سراب عفان ونائل عمران فهما اللذان ينسجان خيوط حبكتها البسيطة الغامضة معا. وهما اللذان يتقاسمان وظيفة السرد تقاسما متساويا وعادلا إلى حد بعيد إذ تروى سراب عفان المقطعين السرديين (الأول والثالث) اللذين يمسحان مائة وإحدى وأربعين صفحة من الرواية كلها، ويروى نائل عمران المقطعين الثالث والرابع اللذين يمسحان بدورهما مائة واثنتين وثلاثين صفحة. ومع ذلك تبدو الحبكة التى تجمع بين الشخصيتين رغم بساطتها معقدة؛ فالساردة الأولى تلعب لعبة الحقيقة والخيال إذ هى تعيش وجودا مزدوجا: وجودا خياليا عبر مذكراتها ووجودا حقيقيا كما تعيشه فى الواقع، ولكن الموضوع واحد فى الحقيقة والخيال، وهو يتعلق بالكاتب المعروف نائل عمران، «...أرادت أن تحول الخيال إلى واقع إذ تريد أن تعيش مع الرجل نعيه الوقائع التى تخيلتها بفعل الكتابة»[٥٢]، وفعلا يتداخل الخيال مع الحقيقة «غريب! أليست هذه الباء الحقيقية تشبه كثيرا تلك الألف «الخيالية؟»»[٥٣]، وعندئذ تحقق معادلتها إذ هى خيال مع حقيقة أو خيال فى حقيقة.

٤ ـ ٢

إن لعبة القناع هى الوشاج البنائى الذى يربط بين المستويين، إذ تبدو لنا سراب عفان من خلال مذكراتها وهى تتخيل علاقة معينة مع الكاتب نائل عمران تعيش لعبة القناع؛ إذ تخاطب نائل عمران عبر قناع اصطنعته بنفسها ممثلا فى شخصية خيالية لا علاقة لها بالواقع، وهى رندة الجوزى، فعندما جاء الكاتب المعروف للموعد الذى ضربته له سراب عفان (وهذا اسمها الحقيقى) وكان لا يعرفها من قبل، استقبلته بهوية مغايرة وهى هوية امرأة أبدعتها لنفسها (رندة الجوزى)، ثم تواصل معه لعبتها والقناع على وجهها عن طريق الهاتف لتحادثه عن نفسها، ثم تنتهى اللعبة ـ فى الخيال ـ بكشف القناع عندما تتوقع كيف أعلنت هويتها لنائل عمران وقد استقبلها فى بيته على أنها رندة الجوزى «وأدرت وجهى ما استطعت نحو شفتيه وهمست أنا سراب عفان»[٥٤]. بيد أن هذه اللعبة التى «ابتكرتها ولعبتها مع نفسها فى كتابة مذكراتها أياما طويلة»[٥٥] تتحول إلى حقيقة إذ ترحل سراب عفان لكى تنخرط فى بعض المنظمات الفدائية، وإذا هى تستقبل نائل عمران بقناع الواقع إذ تنكر أنها تعرف هذا الكاتب الشهير الذى أحبته وأحبها[٥٦]. والقناع هذه المرة اسم مستعار كذلك هو «سلوى على عبدالرحمان»[٥٧]، ولكنها لم تحكم وضع القناع إذ سرعان ما أسقطه نائل عمران[٥٨]، وهكذا يخرج القناع من الوهم ليتحول إلى حقيقة، يخرج من تطورات الخيال والأدب، ليصبح جزءا من الواقع المعيش فى هذه الرواية.

٥ ـ ١

تمثل رواية (الغرف الأخرى) تواصلا واستثناء فى الوقت نفسه، إذ تنقطع صيغة التناوب السردى التى مارسها جبرا فى رواياته الثلاث التى حللناها ليعود إلى صيغة السرد الأحادى، إذ نحن إزاء سارد واحد يعيش الحدث لاشك مع مجموعة من الشخصيات الأخرى الغريبة، ولكن لا أحد يشاركه هذه الوظيفة الأساسية الممتعة، وهى وظيفة حكاية هذه الأحداث وسردها وتفسيرها وتبريرها؛ ولذلك لا تؤدى الشخصيات فى هذه الرواية من خلال فعل السرد وظيفة التكاشف والتفاضح ورفع القناع، إذ ليست فى وضعية متكافئة. فالسارد الذى لا نعرف اسمه الحقيقى ـ إن كان يحمل اسما حقيقيا ـ يمارس سلطة السرد، فنحن لا نتعرف على الأحداث إلا من خلال روايته لها، ولكنه فى الوقت نفسه يخضع لسلطة رهيبة يفقد معها أية قدرة على الفعل والتفكير، وهى سلطة غامضة لايمكن تحديد طبيعتها وتفسير طبيعة أفعالها. «إن الرجل الذى أنبئ بأنه متهم يقاوم مقاومة متصلة دون أن يوفق أبد الدهر لمعرفة من أوقفه وأين أوقف ولماذا أوقف، وما من إنسان شرح له أن فى الموضوع خطأ وانتقاما..»[٥٩]. إنه رأى رم ألبيريس فى رواية «القضية» لكافكا، وهو بصيغته هذه لايتعارض أبدا مع محتوى هذه الرواية التى كتبها جبرا وفيها يدخل سارده ومن ورائه قراؤه

فى عالم كابوسى كفكاوى ولكنه لا يفقد تقنيته السردية المفضلة وهى تقنية القناع، فالشخصيات كلها هى شخصيات قناعية والعبارة ذاتها وردت على لسان إحدى الشخصيات «كفى! كفى! سيدى الأستاذ إنه يراوغ، إنه يلبس قناعا آخر، دكتور عادل، ضع عنك قناعك الآن، لدقيقتين أو ثلاث وأفرغ ما بذهنك مرة أخرى» (٦٠) وهى تتعامل مع بعضها البعض أو مع الشخصية الساردة بأقنعتها المادية الحقيقية، فالطبيب الجراح يضع على رأسه ووجهه قناعا ليخفى شخصيته الحقيقية وهى شخصية عليوى (٦١)، ثم إن الأسماء ذاتها مجرد أقنعة إذ لا اسم يكشف عن حقيقة حاجته (٦٢)، وكذلك الوجه إذ لم يعد يعكس هوية حامله (٦٣). بيد أن هذه الأقنعة لا تسقط فى نهاية الرواية، وعندئذ يتصل القناع بمفهوم الغموض، وهو انتقال ذو دلالة مهمة فى هذه الرواية عندما نقارنها بالروايات السابقة.

٦ ـ ١

من خلال هذا التحليل يتضح لنا أن أسلوب القناع أسلوب قارّ فى هذه الروايات التى كتبها جبرا إبراهيم جبرا، إذ لا يكاد يختفى فى رواية أو أخرى، وهو بالتالى يميز صياغة الأحداث وبناءها فى روايات كاتب (البحث عن وليد مسعود)، ولكن بقدر مايكون هذا الأسلوب أسلوب تمايز فى السردية العربية الحديثة، بقدر ما يسم البنية الروائية فى هذه الأعمال بضرب من النمطية، فيكاد يكون الأسلوب البنائى الذى يتوخاه الكاتب واحدا لا يتغير، ولكنه فى ذات الوقت أسلوب ذو دلالة مفيدة تحتاج إلى تحليل وتفسير. يؤدى القناع فى هذه الأعمال الروائية وظيفة فنية أساسية، إذ عليه تقوم الحبكة الفنية للأحداث إذ تبلغ درجات توترها عبر القناع. فثمة دائما فى هذه الأعمال فى مستوى بناء الأحداث والعلاقة بين الشخوص ضرب من الغموض الذى تبدأ به الرواية ـ فسراب عفان ـ من خلال يومياتها ـ تعيش زوبعة عاتية خارجة عن سياق الزمن (٦٤)، وتقدم على مغامرة تبدو منذ البداية متوترة «رندة ياقناعى المأساوى، ياقناعى الكوميدى، لماذا لا تتسترين على» (٦٥) يختلط فيها الخيال بالواقع. وتبدأ السفينة بتقديم شخصيات متعبة متوترة ضمتها رحلة سياحية عبر المتوسط توحى برائحة الانتحار (٦٦)، لكن الغموض يبلغ أقصاه فى (البحث عن وليد مسعود) وفى «الغرف الأخرى»، ففى الرواية الأولى يتحول الغموض إلى ما يشبه اللغز (٦٧)، إذ لا أحد يخرج حقيقة ثابتة عن قصة اختفاء وليد مسعود فى (الغرف الأخرى) يتحول إلى كابوس لأن الأحداث تغرق فى الغرائبية ولا تخرج منها.

٦ ـ ٢

والغموض فى روايات جبرا ليس اختيارا فنيا بقدر ما يعتبر عنصرا من عناصر الحبكة الروائية، إذ يساعد على توتير الأحداث كلما كان القناع قائما، وكثيرا ما تبدأ الحكاية فى روايات جبرا متوترة على خلاف الرواية الكلاسيكية التى قد يطول التمهيد فى مقدمتها، ثم تتوتر الأحداث فيها شيئا فشيئا، ومن الطبيعى إذن أن تنتهى الرواية عند جبرا، بضرب من الانفراج الحدثى الذى لا يصاحبه انفراج نفسى، إذ تكشف الحقيقة ولكن الواقع النفسى لا يتغير. إذ يدرك نائل عمران أن سلوى عبد الرحمان هى سراب عفان، ولكن اكتشافه لا يغير من الواقع إذ إن سراب عفان التزمت تنظيما فدائيا ولا يمكن أن تعيش معه رغم حبه لها. وقد اكتشفت لمى عبد الغنى أن الدكتور فالح عبد الواحد كان يحب إميليا فرنيزى ولكن اكتشافها هذا لا يغير شيئا من الواقع بعد ما انتحر الزوج. وقد اكتشفت شهد (وصال رؤوف) أن وليد مسعود قد عاد فدائيا أو هكذا تتوهم، ولكن اكتشافها هذا لا يؤثر فى الوضعية النهائية إذ اختفى وليد مسعود ولن يعود إليها. وتظل رواية (الغرف الأخرى) استثناء إذ لا تنفرج الوضعية ويظل «القناع» قائما.

٦ ـ ٣

ومع ذلك فنحن نعتقد أن لأسلوب القناع ـ فى روايات جبرا إبراهيم جبرا ـ دلالة أكيدة فالشخصية القناع حاملة «لمعنى العالم»، فهى لا تستطيع أن تحيا العالم بحقيقتها ولا تستطيع أن تتعاطى علاقاتها فيه إلا عبر القناع وحالما يسقط القناع تصبح الحقيقة لا معنى لها، فلا حقيقة إذن إلا حقيقة القناع. فالواقع كابوسى ولا يمكن معايشته إلا عبر القناع، والقناع وهم شأنه شأن الحقيقة ذاتها. إنه لعالم يخرج جبرا إبراهيم جبرا من مطبات الواقعية ذات البطل الإشكالى التى صاغها كتّاب عديدون نحو ضرب من واقعية شعرية تدنو من اللغز والكابوس، وتحطم حدود الواقعية التقليدية وتجعل من كاتب (السفينة) روائيا متميزا فى مسيرة الرواية العربية الحديثة.

الهوامش:

(١) انظر مثلاً محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.
(٢) انظر كتابنا حنا مينة كاتب الكفاح والفرح، «دار الآداب» ١٩٩٣.
(٣) صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٧٠ ـ ط ٤، دار الآداب ١٩٩٠ ـ بيروت.
(٤) صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٧٨ ـ ط ١ دار الآداب ١٩٨١ ـ بيروت.
(٥) صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٨٦ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت.
(٦) صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٩٢ عن دار الآداب ـ بيروت.
(٧) لم نعتمد في هذا التحليل إلا الروايات التي صدرت باللغة العربية.
(٨) «وجدتني بعد قليل أنخرط في مجتمعه، أدخلني فيه وليد وكأنه يريدني أن أكون مؤرخاً له»، ص ٤٣).
(٩) «وأخبرتني مريم أنك تكتب عنه كتاباً، لعلك تعرف أنت عنه حتى في تلك الأيام أكثر بكثير مما أعرف أنا»، ص ٢٣.
(١٠) نشير إلى العلاقة المتناقضة التي كانت تربط وليد مسعود بكاظم إسماعيل، انظر الرواية ص ٥٩ إلى ٦٦.
(١١) شعرت أن وليداً أراد تضليلنا جميعاً بهذا الشريط الأخير أم أنه أراد وللمرة الأخيرة أيضاً أن يصارحنا جميعاً ويضع أوراقه على الطاولة، أين الوجه وأين القناع؟ أي الاثنين عرفت منه طوال عشرين سنة طارت وكأنها يومان»، البحث...، ص ١٩.
(١٢) قالت مريم «الغريب أن اسمي يرد وإذا هو اسم طفلة كان يعرفها أيام طفولته»، البحث...، ص٣٥.
(١٣) «عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان بعد أن عاصر بعضاً من حياته».
(١٤) يشهد المقطع على هذا النحو «كيف، كيف تخبرها بالذي حدث؟ أما من قرارة لهاوية الأحزان هذه؟»، ص ١١٥.
(١٥) الرواية، ص ١١.
(١٦) الرواية، ص ٢٠.
(١٧) الرواية، ص ٣٦٣.
(١٨) الرواية، الصفحة نفسها.
(١٩) أفتقده كل ليلة، أذكره كل يوم، أراه في كل عين، أبصر فيها نظرة حب، معي هو في حوار مستمر وفي خصام مستمر والخصام معه أطيب من الانسجام مع أي إنسان، البحث...، ص ٣٠٧.
(٢٠) انظر البحث...، ص ١٣٧.
(٢١) البحث، ص ١٧٤.
(٢٢) «ولماذا أريد أن أتحدث عن وليد فأتحدث عن عامر عوضاً عنه؟ هل هما وجهان لعملة واحدة وهما على هذا التناقض؟ الحديث عن الواحد عندي يجر إلى الحديث عن الآخر فلاضرورة للتساؤل عمن يسبق ومن يلحق»، البحث...، ص ٢٠٥.
(٢٣) ولكن وليد أوقعني (أم أنا أوقعته؟) في دوامة لا أستطيع التحدث عنها بالشكل الذي يرضيني، البحث...، ص ٢٠٥.
(٢٤) البحث، ص ٢٩١.
(٢٥) البحث، ص ٣٤.
(٢٦) البحث، ص ٣٤٨.
(٢٧) البحث، ص ٥٩.
(٢٨) راجع «البحث»، ص ٦٥ خاصة.
(٢٩) فبعد ما كان يدعى خميساً أطلق على نفسه اسم وليد.
(٣٠) انظر ص ١٨٣ ـ ١٩٠.
(٣١) انظر البحث، ص ١٩٣.
(٣٢) انظر البحث، ص ١٩٣.
(٣٣) انظر البحث، ص ٢٢٨.
(٣٤) انظر البحث، ص ١٦٧.
(٣٥) انظر البحث، ص ١٤٢
(٣٦) انظر البحث، ص ٢٣٥.
(٣٧) انظر البحث، ص ٣٧.
(٣٨) ما حدث لطارق رؤوف مع مريم الصفار ووليد مسعود، البحث، ص ١٦٥.
(٣٩) «لا أكتفي بهذا العشق لأنني من روعة الحياة كلها، لا أرضى إلا بك أنت، أنت، أنت شهده»، ص ٢٧٧.
(٤٠) انظر السفينة، ص ٤٢.
(٤١) انظر ص ١٢٨.
(٤٢) انظر السفينة ١٨٤.
(٤٣) انظر السفينة ص ١٨٤.
(٤٤) انظر ص ٩٦.
(٤٥) انظر ص ٧١.
(٤٦) انظر ص ١٥٧.
(٤٧) انظر ص ١٨٧.
(٤٨) انظر ص ٢٠٢.
(٤٩) انظر ص ٢٢٧.
(٥٠) انظر ص ٢٢٨.
(٥١) انظر ص٢٨٨ .
(٥٢) انظر يوميات سراب عفان، ص ٢٥.
(٥٣) انظر ص ٣٩.
(٥٤) انظر ص ٦٩.
(٥٥) انظر ص ٢٥٢.
(٥٦) انظر ص ٢٥٣.
(٥٧) انظر ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧.
(٥٨) انظر ص ٢٦٨.
(٥٩) تاريخ الرواية الحديثة، منشورات عويدات، ص ٢٤٣.
(٦٠) الغرف الأخرى، ص ٩٧.
(٦١) انظر الغرف الأخرى، ص ١٠٠، ص ١٠٤.
(٦٢) انظر الغرف الأخرى، ص ٨٥.
(٦٣) انظر الغرف الأخرى، ص ٦٩.
(٦٤) انظر يوميات سراب عفان، ص ١٤.
(٦٥) انظر نفسه.
(٦٦) «وأنا هنا للهرب... كانت هناك فتاة إيطالية عائدة من لبنان»... صممت على أنها هي أيضاً هاربة، السفينة، ص ٦.
(٦٧) انظر مثلاً «البحث»، ص ١٦.

جوانب من شعرية الرواية

دراسة تطبيقية على رواية

«الحب فى المنفى» لبهاء طاهر

أحمد صبرة*

مقدمة:

يحاول هذا البحث الإفادة مما أنجزته نظرية النقد فى النصف الأخير من القرن العشرين، خاصة ما يتصل منها بنقد الرواية، وإذا كان هذا النقد لايزال موزعاً بين أكثر من اتجاه نقدى فى النقد الغربى، فإنه فى البيئة العربية يتقدم ببطء، متحسساً طريقه بين بحوث نقدية روائية ينتمى كثير منها إلى اتجاهات ما قبل الحداثة، هذه البحوث لا تزال تتعامل مع معطيات نقدية ومصطلحات أثبتت، عبر استخدامها زمناً طويلاً، أنها غير قادرة على التعامل مع النص وسبر أغواره.

من ناحية أخرى، فإن النقد الجديد[١] يضع الرواية العربية فى مأزق؛ فهذا النقد ـ نتيجة السرعة التى تنتقل بها الأفكار بين المجتمعات ـ يحقق «قفزات» نوعية[٢]، بينما الرواية «تزحف». هذا التناقض بين قفز النقد وزحف الرواية جعل بعض الروائيين ـ خاصة الشباب منهم ـ يلهث وراء إبداع يحقق فيه ما يبشر به هذا النقد. والنتيجة أن تأتى أعمالهم نتوءات فى طريق التطور الذى تسير فيه الرواية العربية[٣].

ليس من بين هؤلاء بهاء طاهر الذى ينتمى بفكره وتقنياته الروائية إلى جيل الستينيات الذى لا يزال يحقق أهم إبداعات روائية فى مصر، وفى روايته موضوع البحث (الحب فى المنفى)[٤] لا يبدى اهتماماً كبيراً بالتقنيات الجديدة للشكل الروائى، وهوما سيتضح لاحقاً.

يحاول هذا البحث إنجاز نقد تطبيقى لرواية (الحب فى المنفى) على غرار نقد الشعر. فعلى حين يبدو أن هناك تماسكاً نقدياً فى البحوث التى تتناول النصوص الشعرية فإن نقد الرواية لايزال مجزءاً ، ولا يزال النص الروائى الواحد يتم التعامل معه بأكثر من منظور، وعلى أكثر من مستوى؛

* كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

بحيث لا نستطيع الخروج من أى منها بتصور كلى لهذا النص الروائى. وقد طرح مصطلح «الشعرية» على أنه الحل لهذا الشتات النقدى لبحوث الرواية، وهو مصطلح يعنى أساساً بجماليات النص الأدبى. لكن من أصلوا هذا المصطلح فى نظرية النقد، سواء عند الغربيين أو عند العرب، قد استقوا جلّ شواهدهم من الشعر دون الرواية؛ بحيث أضحى المصطلح شبه عاجز عن احتواء النص الروائى مثلما احتوى النص الشعرى. ويبدو أن المفاهيم النقدية التى انبثقت من المصطلح ارتبطت بالشعر أكثر من الرواية؛ فمفاهيم مثل الانزياح(٥) والفجوة ومسافة التوتر والفضاء الشعرى والتناقض بين البنية السطحية والبنية العميقة للغة النص، يمثل تطبيقها على النص الروائى تعسفاً نقدياً، على حين تبدو أنها أكثر ملاءمة للنص الشعرى.

وهناك من النقاد من حاول الاقتراب بالمصطلح من الرواية، فـ«كايزر» مثلاً يرى أن القارئ والسارد هما معاً عنصرا العالم الشعرى ولا تنفصم عراهما أبداً(٦). وصلاح فضل حين حلل شعرية بعض الروايات العربية حللها من منظور سيميولوجى(٧)؛ أى أنه يرى أن نظام الرموز داخل النص الروائى وطبيعة تعالقاته هو الذى يعطى للنص شعريته. ونظام الرموز أحد عناصر الشعرية وليس كلها، وهناك عناصر أخرى أنجزها البحث اللسانى خاصة ما يتصل منها بلسانيات النص، وتشكل فيما بينها أهم العناصر فى «شعرية الرواية» هذه العناصر هى:

(١) وضعية السارد وطبيعة تعالقاته.

(٢) بنية الشخصيات الروائية.

(٣) تشكيل الوظائف الحكائية.

(٤) الإدراك الروائى.

(٥) بنية الزمن فى النص.

ويتعامل البحث مع هذه العناصر الخمسة تطبيقاً على رواية (الحب فى المنفى) لبهاء طاهر.

أولاً ـ وضعية السارد وطبيعة تعالقاته:

يثير السارد الروائى مشكلات منهجية عدة فى نقد الرواية، يتعلق بعضها ببنية النص الروائى، وبعض آخر يتعلق بالقيم المبثوثة فى النص، وبعض ثالث يرتبط بالعلاقة بين النص والمؤلف، وأخيراً هناك ما يتعلق برابط النص/ القارئ. وقد ظهرت هذه المشكلات المنهجية بعد أن أعطى السارد قدراً من الاهتمام لم ينله فى مناهج نقد الرواية التقليدية.

وقد حدد تزفيتان تودوروف تجليات السارد فى النص فى ثلاثة أصناف(٨).

ـ السارد > الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف).

ـ السارد= الشخصية الروائية (الرؤية مع).

ـ السارد < الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج).

هذه الأصناف الثلاثة لا يرتبط كل واحد منها بضمير حكى خاص؛ «فالرؤية من الخلف» قد ترتبط بضمير الغائب أو ترتبط بضمير المتكلم حين يكون السارد ممتلكاً معرفة أكبر من أية شخصية روائية أخرى. وكذلك الحال فى «الرؤية مع» و «الرؤية من الخارج». هذا التقسيم ربما يكون أوسع مدى من التقسيم التقليدى للحكى الذى اختصر فى أسلوبين: الأول أسلوب العارف بكل شئ ويستخدم ضمير الغائب، ويبدو فيه السارد كأنه يمتلك معرفة تفصيلية بكل ما يدور، والثانى هو الرواية بضمير المتكلم وتكون معرفة السارد فيه مساوية للشخصية الروائية كما فى تصنيف تودوروف.

لكن التساؤل هنا عن وضعية هذه الشخصية الروائية التى يسيطر عليها السارد وتكون معرفته مساوية لما تعرفه. إن هذا يحدث فى حالات منها أن يكون السارد نفسه هو إحدى الشخصيات الروائية كما فى حالة (الحب فى المنفى). ولكن ماذا عن الشخصيات الروائية الأخرى؟ هل يمتلك السارد عن هذه الشخصيات المعرفة نفسها التى يمتلكها عن إحداها، وهى فى هذه الحالة نفسه؟ إذا حدث هذا فإن تصنيف الرواية ينتقل من «الرؤية مع» إلى «الرؤية من الخلف» حتى لو حكيت بضمير المتكلم.

لكن تودوروف لا يقصد إلى هذا فى صنفه الثانى، بل يقصد إلى أن معرفة السارد تكون مساوية لإحدى الشخصيات الروائية. وهو ينطلق فى تقسيمه من تصنيف باختين للرواية

متعددة الأصوات، التي تحتوى شخصيات روائية ذات مساحات حكى متقارب، وكذلك الرواية ذات الصوت الواحد التي يكون فيها بطل مركزى تدور حوله الرواية، مهملاً فى أثناء ذلك دور بقية الشخصيات الروائية أو مقلصاً لها.

لكن مفهوم الشعرية يجب أن يتجنب هذا ويرى فى كل الشخصيات الروائية الأهمية نفسها المعطاة للشخصية الرئيسية، ويتعامل مع الفروق بين الشخصيات بشكل كمى وليس بشكل كيفى، أى أن الفرق هو فى مساحة الوجود داخل النص، وليس فى نوعيته. فى ضوء هذا المفهوم، فإن السارد قد «يرى مع» فى حالة كونه إحدى الشخصيات الروائية، وهو فى الوقت نفسه «يرى من الخارج» حين يكون الحديث عن الشخصيات الأخرى.

هذا التزاوج بين «الرؤية مع» و «الرؤية من الخارج» نجده واضحا فى (الحب فى المنفى)، ففى «الرؤية مع» نجد السارد = الشخصية الروائية الرئيسية متغلغلا بقوة فى ثنايا النص، حاضراً فى كل موقف، وهو راجع إلى استخدام ضمير المتكلم فى النص، نجد هذا التغلغل والحضور من خلال إبراز الحياة الداخلية للشخصية الروائية الرئيسية، وتفاعلاتها مع محيطها الخارجى.

لكن كيف يتم الانتقال من عالم الشخصيات الخارجى إلى عوالمهم الداخلية؟ إنه يتم من خلال تقنيات روائية محددة أهمها «المونولوج الداخلى» و«الحوار»، وفى حالة (الحب فى المنفى) فإن هذا الانتقال تم بواسطة تقنية ثالثة هى «السرد العادى». وقبل طرح الأمثلة على كل تقنية تثار مشكلة الحدود بين «المونولوج الداخلى» و «السرد العادى» فى الرواية بضمير المتكلم، خاصة فى (الحب فى المنفى) التى يتكفئ فيها السارد على ذاته منذ السطور الأولى للنص حتى النهاية.

إن فقرة مثل الفقرة التالية، وهى الفقرة الاستهلالية للرواية، يمكن النظر إليها على أنها سرد أو أنها مونولوج داخلى:

> أشتهيها اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم، كانت صغيرة وجميلة، وكنت عجوزاً وأبا ومطلقاً، لم يطرأ على بالى الحب، ولم أفعل شيئاً لأعبر عن اشتهائى لكنها قالت لى فيما بعد: كان يطل من عينيك، كنت قاهرياً، طردته مدينته للغربة فى الشمال، وكانت هى مثلى أجنبية فى ذلك البلد، لكنها أوربية، وبجواز سفرها تعتبر أوربا كلها مدينتها، ولما التقينا بالمصادفة فى تلك المدينة (ن) التى قيدنى فيها العمل، صرنا صديقين...(٩)

ينظر إلى الفقرة السابقة على أنها سرد؛ لأن السارد هنا يقدم معلومات أساسية عن نفسه بوصفه إحدى شخصيات الرواية، وعن شخصية أخرى سيحدث بينهما لاحقاً تفاعل مؤثر على أحداث الرواية، بل إن هذا التفاعل يعد أهم أحداثها. مثل هذا التقديم للمعلومات الأساسية يعد من زاوية روائية سرداً عادياً، لكن خصوصية ضمير السرد هنا، وهو ضمير المتكلم، تجعل من الممكن أن تكون هذه الفقرة أيضاً مونولوجاً داخليا، ولا يمنع هذا أنها الفقرة الأولى فى الرواية، فليست هناك عوائق تحول دون أن يبدأ السارد روايته بمونولوج داخلى.

إن الالتباس القائم هنا بين المونولوج والسرد راجع إلى عدم التحديد الدقيق للكيفية التى يبنى بها المونولوج ولا للعناصر التى تحتويه، ففقرة مثل الفقرة التالية، لاشك فى كونها مونولوجًا داخليًا لكنها برغم هذا تحتوى على عناصر سردية كثيرة:

> حولت وجهى نحو النافذة لأوحى بأننى لا أريد متابعة الحوار، وسألت نفسى مرة أخرى، هذا أنا ومنار أم أنت يا إبراهيم، ألا تتحدث الآن عن نفسك بالذات، ولكن من أنا لأقول ذلك؟ إن كنت أجهل نفسى، فكيف أحكم على الناس، ولكنه يسألنى عن السبب. تقول: رجل آخر وامرأة أخرى؟ لكم كانت الأمور تصبح سهلة ومفهومة(١٠).

هناك فروق واضحة بين الفقرة الأولى والثانية، أهمها طبيعة الزمن، فالزمن فى الفقرة الأولى يتقدم فى حيز كبير،

لكنه فى الثانية يبدو ثابتاً. أو ـ بتعبير آخر ـ فإن الفقرة الأولى تعد زمنياً تلخيصاً بينما تعد فى الثانية «وقفة». وهناك فرق آخر هو تركيب الجمل، فالفقرة الأولى تسيطر عليها الجملة الفعلية فى زمنها الماضى بشكل أكثر، بينما الفقرة الثانية تكثر فيها أساليب الاستفهام، لكن هذه الفروق ليست حاسمة فى التمييز بين «المونولوج» و «السرد» .

أما التقنية الثالثة التى يتم فيها الانتقال من عالم الشخصيات الخارجى إلى عوالمها الداخلية فهى الحوار، ويظهر ذلك بوضوح فى الاستشهاد التالى:

وقلت أنا أجلس على المقعد قبالتها مشيراً إلى الغرفة وإلى فتاة الكيمونو: ـ من أين جاءتك هذه الأفكار اليابانية؟

فقالت بابتسامة خفيفة: لم تأتنى أفكار يابانية ولا صينية، عندما سكنت هنا لم أكن أملك شيئًا أبداً، وكانت هذه أرخص طريقة لتأثيث المكان. وبينما تمد لى يدها بفنجان القهوة سألتها هل أنت بالفعل سعيدة هنا كما قلت؟ ألا تريدين حقاً العودة إلى بلدك؟

فهزت رأسها تؤمن على كلامى، وكررت مثل تلميذة تحفظ درساً: نعم، أنا بالفعل سعيدة هنا وأنا لا أريد العودة إلى بلدى، ثم نظرت إلىّ وسألتنى: وأنت؟ عندما سألك صديقك هذا السؤال رفضت أن تجيب، فهل أنت سعيد هنا؟

ـ لا لست سعيداً هنا.

ـ هل ستكون أحسن حالا لو رجعت إلى بلدك؟

فكرت قليلاً قبل أن أرد، ثم قلت وأنا أحك جبينى: ليست المسألة سهلة، أنا مثلك مطلق وأسرتى تعيش هناك، ولكنك صغيرة تستطيعين أن تبدئى من جديد لو رجعت، أما أنا... لم أستطع أن أكمل فتوقفت، وقالت هى بعد فترة: ـ معذرة، ولكنى لم أفهم شيئاً، ربما كان ما قاله صديقك صحيحاً، أنت تجد سعادتك فى تعذيب نفسك.

ـ ربما.(١١)

فى الاستشهادات الثلاثة السابقة، نجد السارد ينقل للمتلقى ما لا يمكن معرفته من الخارج عن الشخصية الروائية الرئيسية التى هى السارد فى الوقت نفسه، ينقل إلينا جزءاً من تاريخه الشخصى فى الاستشهاد الأول، ورد فعله الباطنى فى أثناء حواره مع صديقه فى الاستشهاد الثانى، ثم عذابه الشخصى من خلال حواره مع بريجيت فى الاستشهاد الثالث. وتبدو هذه الاستشهادات والاستنتاجات المرتبطة بها واضحة بذاتها نتيجة الاتحاد القائم بين السارد والشخصية الروائية. لكن كيف ينظر السارد نفسه إلى بقية شخصيات الرواية؟ هل يراها مثلما يرى نفسه؟ هل يتغلغل فى أعماقها مثلما فعل مع نفسه؟ إن بهاء طاهر استطاع فى هذا الجانب السيطرة على معرفة السارد بالشخوص الروائية المتفاعلة معه، ويكفى تحليل استشهاد واحد لبيان هذا:

لكن ابتسامة بريجيت ضاعت فجأة، وراحت تنقل بصرها بيننا نحن الثلاثة، ثم ركزت عينيها على مولر بنظرة ثابتة، وقالت بلهجة حاولت أن تجعلها عادية تماماً: أرأيت يا مولر؟ ألم أقل لك؟ ها نحن نضحك ونمزح، وكأن شيئا لم يحدث، لم يعبث أحد بأصابعه فى جروح بيدرو، ولم يقتل أحد أخاه فريدى، فما الداعى إذن إلى التظاهر؟ كانت تتطلع إلى مولر وحده وكأنها قد نسيتنا، وعاد إلى وجهها ذلك التعبير الآخر الذى لم أستطع أن أحدده من قبل، ذلك الجمود الكامل فى ملامحها وعينيها، قناع يسقط على الوجه فيخفيه، أى قناع هو؟ للحزن أم للقسوة؟ لا هذا ولا ذاك فما هو؟ لكنها لحظتها أسندت رأسها بيدها، ومالت برقبتها لتبعد وجهها عنا، وقلت لنفسى: ها هو القناع سيسقط، ها هى الآن ستبكى، وتوقع مولر ذلك أيضاً على ما يبدو، فمد يده نحوها قائلا بشئ من الاضطراب: بريجيت. التفتت نحونا بعينين

محمرتين إلى حد ما، ولكن لا أثر فيهما للدموع، وقالت بنبرة التحدى الأولى وهى تخاطب مولر: لاتقلق[١٢].

إن السارد هنا يقف فى المنطقة الوسطى بين عالم السطح وعالم الداخل، فضياع الابتسامة، وتنقل البصر، وتركيز العينين، وإسناد الرأس باليد، وميل الرقبة واحمرار العينين، كل هذا سلوك شخصى خارجى، لكن السارد أراد أن يكشف عن خبيئة بريجيت، ففعل ذلك بطريقتين: الأولى تعبيرها هى عن نفسها، والثانية محاولة اقترابه من عالمها الداخلى دون ادعاء معرفة زائدة عما يمكن أن يراه غيره. إن عبارات مثل «قالت بلهجة حاولت أن تجعلها عادية تماماً، كانت تتطلع إلى مولر وحده وكأنها قد نسيتنا، عاد إلى وجهها ذلك التعبير الآخر الذى لم أستطع أن أحدده من قبل»، هى محاولات للاقتراب من عالم الشخصية الداخلى، لكنها مع ذلك لا تدعى معرفة وثيقة بهذا العالم. يدل على ذلك تساؤلاته عن طبيعة القناع الذى تغطى به وجهها «أىّ قناع هو؟ للحزن أم للقسوة؟ لا هذا ولا ذاك، فما هو؟».

موقف السارد، إذن، فى (الحب فى المنفى) دقيق، فهو يكشف عن نفسه بواسطة تقنيات محددة هى «السرد العادى»و «المونولوج الداخلى» و «الحوار»، ثم يترك للشخصيات الأخرى الكشف عن نفسها بواسطة «الحوار»فقط، وهو فى اقترابه من شخصياته لا يدعى معرفة زائدة بعوالمها الداخلية، بل إن اقترابه فى كثير من الأحيان ينحو منحى التساؤلات، كما رأينا فى الاستشهاد السابق.

قضية أخرى يجب فحصها هى علاقة السارد بالمؤلف، هذه العلاقة تشتبك وتتعقد فى روايات ضمير المتكلم، التى تمثل (الحب فى المنفى) إحداها، حتى ليظن فى بعض الأحيان أن السارد هو نفسه المؤلف، وقد حدث هذا مع(الحب فى المنفى) فى مقالات صحفية كثيرة انطلق كاتبوها من فرضية «السارد = المؤلف» على الرغم من أن هذه الجزئية قد بحثت كثيراً قبل ذلك، فباختين مثلاً يرى أن المؤلف يجب أن يتعالى عن نصه الروائى، وأن تعاليه يتيح لنا تقويم شخصياته بثقة[١٣]، وسارتر يطعن فى أية ممارسة روائية يحتل المؤلف فيها موقعاً متميزاً بالنسبة إلى شخصياته[١٤]، كما أن تودوروف يرى أنه لا يمكن للمؤلف أبداً أن يصبح جزءاً من الأجزاء المكونة لعمله[١٥]، ورولان بارت يتبنى ما يسمى الآن فى النقد الأدبى بـ«موت المؤلف». يتجلى هذا فى قوله: «فمن يتكلم هكذا؟ هل هو بطل القصة؟... لا يمكن لأحد أن يعرف أبداً، والسبب لأن الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل، فالكتابة هى هذا الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذى فيه ذواتنا.[١٦]» وفى قوله: «فاللغة بالنسبة إليه كما هى الحال بالنسبة إلينا هى التى تتكلم، وليس المؤلف»[١٧]، ثم فى عبارته الحاسمة «إن النص ليصنع من الآن فصاعداً ويقرأ بطريقة، تجعل المؤلف غائباً عنه على كل المستويات»[١٨].

إن تغييب المؤلف أو موته هو رد فعل مبالغ فيه للاتجاهات الأدبية التى تعلى من شأنه[١٩]، وحقاً فإن السارد كما خلص إلى ذلك فولفجانغ كايزير فى بحثه عمن يحكى الرواية ـ ليس هو المؤلف، بل هو شخصية تخييل تقمصها المؤلف، وحتى الكلمة ذاتها يبدو أنها تؤكد هذه النتيجة، فكلمة narrateur تعنى فعلاً كما علمنا ذلك فقه اللغة «مثلاً». إن هذا اللاحقة «eur» التى نجدها فى كلمات مثل imprimeur، conducteur، asteur إلخ، تومئ إلى أن الأمر يتعلق بالشخصية التى لها وظيفة، كوظيفة أن تفعل، أن تسوق، أن تطبع، وهنا أن «تسرد». إن التجربة اليومية تشبه ذلك: «عندما نصغى لصديق عاد من سفر وطفق يحكى عن رحلته، يكون لدينا بجلاء شىء يشبه نموذج السارد الروائى»[٢٠].

إن هذا التمييز بين السارد والمؤلف دقيق، لكنه مع ذلك لا يغيِّب المؤلف أو يميته؛ لأن المؤلف موجود فى مكان ما داخل النص، إن المؤلف ليس هو أحد أبطال روايته وإن كانت الرواية تروى بضمير المتكلم، كما أنه ليس المراقب الخارجى الذى يرى مصائر الأبطال، إن ذلك المراقب هو السارد نفسه، أما المؤلف فإنه يتموقع خلف مجموعة القيم التى يبثها النص، لأن الرواية ليست أبطالاً يتصارعون، وأحداثاً تروى، وسرداً يقرأ لإزجاء وقت الفراغ، إن هناك قيماً وأفكاراً محددة يراد لها الذيوع من وراء هذا. واختيار الأحداث وتنسيقها، ووسم شخصيات الأبطال، واختيار اللحظات الزمنية

التي يظهرون فيها داخل النص، وبناء السرد على هيئة مخصوصة، واستخدام كل التقنيات المتاحة للرواية أو بعضها، كلها أدوات تذاع من خلالها هذه القيم والأفكار.

إن قيمة الفصل بين السارد والمؤلف تكمن في إهمال النقد الأدبي البحث عن حياة المؤلف في نصه، والانشغال بهذا البحث عن الكيفية التي يحقق بها النص جمالياته، لكن مجال القيم في النص ـ وهو المجال الذي يسيطر عليه المؤلف وينسقه داخل عمله ـ يرتبط أيضاً بالنقد الأدبي كما يرتبط بمجالات خارجه ؛ مثل علم الاجتماع والأخلاق وعلم النفس.

في ضوء هذا التصور، فإن بهاء طاهر حاضر في (الحب في المنفى) ؛حاضر في حديثه عن محنة المثقف المهزوم، وفي تأثير السياسة على قطاع عريض من المصريين، وفي محاكمته للتيار الناشئ في مصر، وفي حديث السارد عن موقف الغرب من الأجانب، ثم في هذا الجزء عن احتلال إسرائيل لبيروت عام ١٩٨٢ ، حيث اختلط فيه عالم الوهم بعالم الحقيقة. لقد تجسدت هذه الأفكار الأولية في شخصيات روائية دخلت فيما بينها في صراع أنتج جملة من القيم على المستوى الإنساني.

هذا الموقع الذي حددته للمؤلف داخل النص يراه تزفيتان تودوروف حقاً للسارد، فالسارد يوجد ـ حسب رأيه ـ في المستوى التقويمي، هذا التقويم لايشكل جزءاً من تجربتنا الفردية بوصفنا قراء، ولامن تجربة المؤلف الواقعي، إن هذا التقويم ملتحم وملتصق بالكتاب(٢١)، وبالتالي فهو حق للسارد دون المؤلف، وهذا في رأيي تجريد للنص مبالغ فيه، ونوع من عزل النص عن محيطه الاجتماعي.

يمكن القول، إذن، إن السارد ـ حسب رأي كايزر ـ هو وظيفة يمارسها بهاء طاهر في (الحب في المنفى)، وهي المسؤولة عن بناء الرواية بكل جزئياتها، أما بهاء طاهر فهو خارج النص إذا نظرنا إليه بوصفه بنية وداخله عند الحديث عن المستوى التقويمي الأخلاقي بتعبير تودوروف.

آخر نقطة تتعلق بالسارد هي علاقته بالقارئ، ولقد أحدث بهاء طاهر التباساً كبيراً في هذا الجانب؛ فقد أغفل ـ أولاً ـ اسم السارد دون بقية الشخصيات، ووضع ـ ثانيا ـ اسمه في نهاية الرواية، وكتب ـ ثالثا ـ على الغلاف الخلفي نبذة مختصرة عن تدرجه التعليمي والوظيفي يشبه في بعض جوانبه ما تعرض له السارد ، وأشار ـ رابعا ـ في كلمة ختامية إلى أن هذه الرواية أساسها الخيال، ولكن هناك مع ذلك أشياء حقيقية، ثم حدد لنا هذه الأشياء داخل الرواية.

هذه التفاصيل الصغيرة لا شك تربك القارئ، وتجعله يتخيل أن السارد هو المؤلف نفسه، ثم يبدأ القارئ في التعامل مع النص من هذه الزاوية. لكن هذا الجانب الخارجي في العلاقة بين القارئ والنص له مجال آخر هو نظريات التلقي، أما هذا البحث فإنه يركز على صورة السارد وصورة القارئ في النص نفسه، وهما صورتان متلازمتان منذ الصفحة الأولى للرواية(٢٢) .كيف ذلك؟

إن هناك قارئاً مضمراً للنص في أثناء كتابته، وقد تند من السارد إشارات نصية تحدد ماهية هذا القارئ، وتؤدي الضمائر وأسماء الإشارة في هذا السياق دوراً مهماً. فإذا لم تظهر مثل هذه الإشارات النصية، فإن تحديد القارئ في النص يتجه وجهة دلالية من خلال تحليل الأساليب التي يلجأ إليها السارد للكشف، ومن خلال تتبع الدلالات الكبرى للنص، وكذلك الدلالات الصغرى لأجزائه. وأهمية هذا التتبع ترتبط بما استقر في البلاغة العربية القديمة من أن لكل مقام مقالاً، فكل قارئ، أو متلق له خطاب مناسب. ويتحدد هذا التناسب بجملة عوامل منها: طبيعة الثقافة الشخصية التي حصل عليها القارئ، وقدرته على التلقي، وحالته المزاجية وقت التلقي، وحدود العلاقة بين المرسل والمتلقي، وأخيراً المناخ الاجتماعي السائد وقتئذ، هذه العوامل تؤثر في السرد، فالسارد لا يكتب لنفسه، وإنما صورة القارئ تظهر أمامه دوماً، وهي صورة تعتمد على العوامل السابقة.

ورواية الحب في المنفى تنتمي إلى هذا النوع الذي لا تتحدد فيه ماهية القارئ من خلال الإشارات النصية بل في البحث في دلالات النص الكبرى والصغرى.

والنص تشكل السياسة فيه اللحمة والسداة، على الرغم من أساليب المراوغة التي يلجأ إليها بدءاً من العنوان (الحب

فى المنفى) وكذا فقرته الاستهلالية التى يبدأها بجملة «أشتهيتها اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم...». لكن السياسة برغم هذا تشكل بعداً واحداً ظاهراً فيه، أما البعد الآخر، فهو حالة الانهيار الإنسانى التى يعرض لها السارد من خلال تفاصيل الرواية الصغيرة وهو فى أثناء ذلك يكشف نفسه ويعرى نواقصه، ويتحدث عن حالات الضعف عنده؛ لانجد له طوال الرواية إلا ثلاثة أفعال إيجابية، الأول عندما بدأ يكتب مقالاته بعد مذبحة صابرا وشاتيلا، والثانى حين شارك فى الإعداد لمظاهرة احتجاج ضد المذبحة، والثالث فى تتبعه علاقات الأمير العربى المشبوهة بدافيديان المتعامل مع إسرائيل، حتى هذا الفعل الأخير جر عليه مشكلات كثيرة انتهت بفصله من عمله مراسلاً لجريدته القاهرية.

إذن، لايخجل السارد من عرض نواقصه أمام القارئ، كأن هذا القارئ ذو صلة حميمة به، فهو يكاشفه ويضع يده على الجوانب المظلمة فى نفسه، ثم يجعله يتتبع حالات الاستغراق فى السلبية التى جعلت السارد يعيش خارج زمنه. وبجانب هذا، فإن القارئ لابد أن تكون لديه اهتمامات سياسية، وحقاً نجد مشاهد حب وجنس متناثرة فى الرواية، لكن هذه المشاهد تكرس حالة الانهيار التى يعيشها السارد، وتجد هروبه وتقوقعه على ذاته، وتبريره انسحابه من الحياة.

بنية الشخصيات الروائية:

مفهوم الشخصية فى الرواية مفهوم متعدد الأبعاد، ينتمى بعد منه إلى علم النفس، وآخر إلى علم الاجتماع، وربما ينتمى فى ثالث إلى اللغة، ومن أجل هذا التعدد فإنها تكون عصية على التحليل البنيوى. وقد دفع هذا توماشفسكى إلى القول «بأن البطل ليس ضروريا، فبإمكان القصة كنسق من الحوافز أن تستغنى استغناء تاما عن البطل وسماته المحددة»[٢٣]. لكن تودوروف يرد عليه بأن هذا التأكيد:

> يبدو لنا مع ذلك متعلقا أكثر بالقصص الخرافية، أوعلى الأكثر بقصص عصر النهضة أكثر منها بالأدب الغربى الكلاسيكى الذى يمتد من «دون كيشوت» إلى «يوليسيس»، ففى هذا الأدب يبدو أن الشخصية تلعب دوراً من الدرجة الأولى، وأن عناصر السرد الأخرى تنتظم انطلاقاً منها.[٢٤]

ومن أجل التحديد، فإن البحث سيتناول الشخصية فى (الحب فى المنفى) على أنها مجموعة أفعال تدخل فى علاقات متعددة مع غيرها من الشخصيات. وفى ضوء هذا التحديد، فإننا سنتعامل مع فكرة «الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية» من منظور كمى لا من منظور نوعى، فالشخصية رئيسية بحسب حجم وجودها الكبير داخل الرواية، وهى ثانوية لأن وجودها محدود، أما كل الشخصيات فإن لها أدواراً محددة لايمكن الاستغناء عنها.

وتحتوى (الحب فى المنفى) على ثمانى عشرة شخصية يمكن تقسيمها كالآتى:

(أ) شخصيات تحتل أكبر مساحة فى الرواية:

١ ـ السارد

٢ ـ بريجيت

٣ ـ إبراهيم

(ب) شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة:

١ ـ مولر

٢ ـ يوسف

٣ ـ الأمير العربى «حامد»

٤ ـ برنار

٥ ـ إيلين

٦ ـ بيدرو

٧ـ خالد

٨ـ هنادى

٩ ـ أمير عربى آخر

١٠ ـ تابعه رأفت

(جـ) شخصيات لا تظهر بنفسها، وإنما من خلال حوار الشخصيات الأخرى:

١ ـ منار

٢ ـ شادية

٣ ـ زوج بريجيت

(د) شخصيات حقيقية:

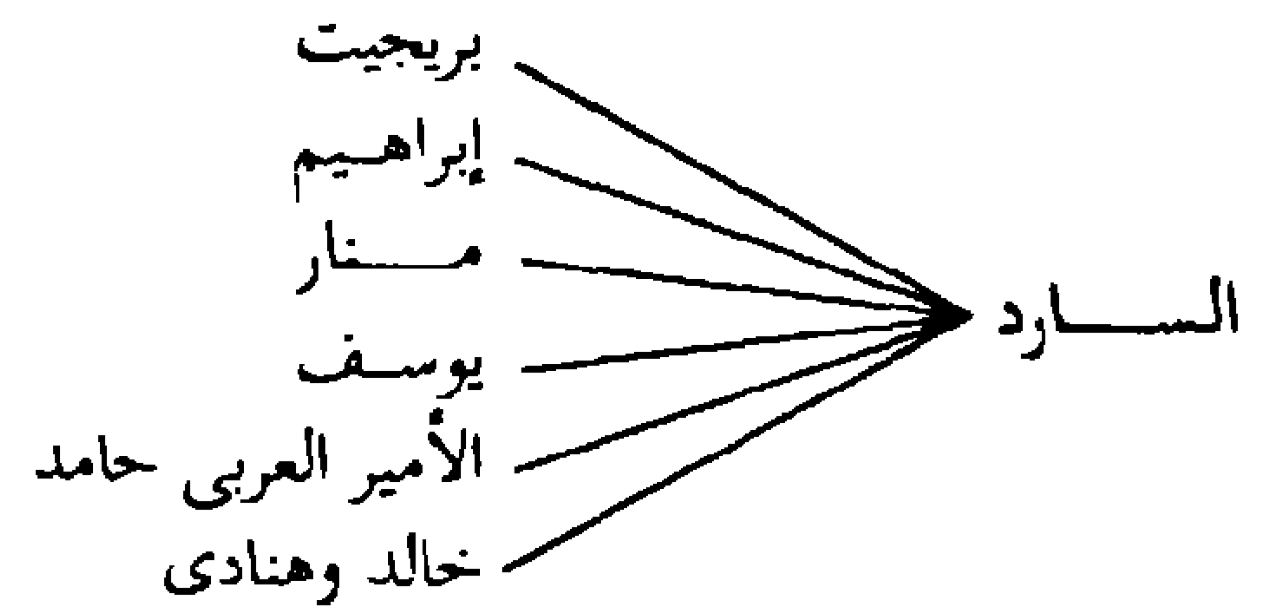
١ ـ الممرضة النرويجية

٢ ـ الصحفى الأمريكى

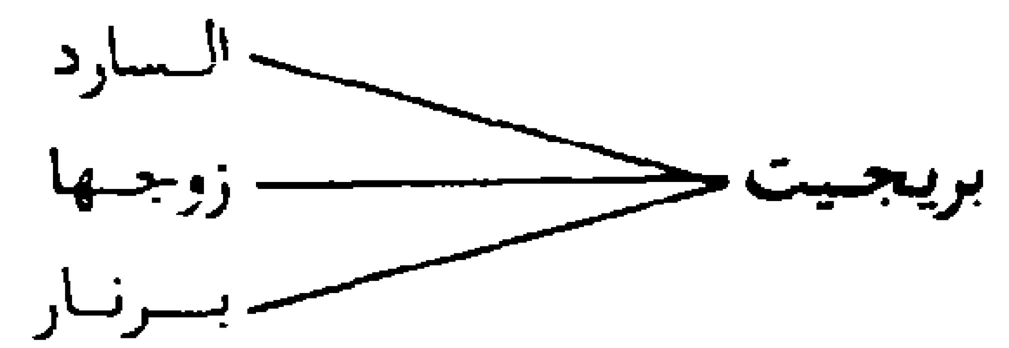
ويمكن تقسيم علاقات الشخصيات فيما بينها إلى أربع علاقات: رغبة/ تواصل / مشاركة/ نفور.

أما العلاقات الثلاث الأولى فقد حددها تودوروف فى تحليله رواية (العلاقات الخطيرة)، وهو يرى أن هذه العلاقات الثلاث على قدر كبير من العمومية... غير أننا لا نريد أن نثبت أنه ينبغى اختزال جميع العلاقات البشرية فى كل السرود إلى علاقات ثلاث(٢٥). والعلاقة الرابعة تستخلص من أفعال الشخصيات داخل (الحب فى المنفى).

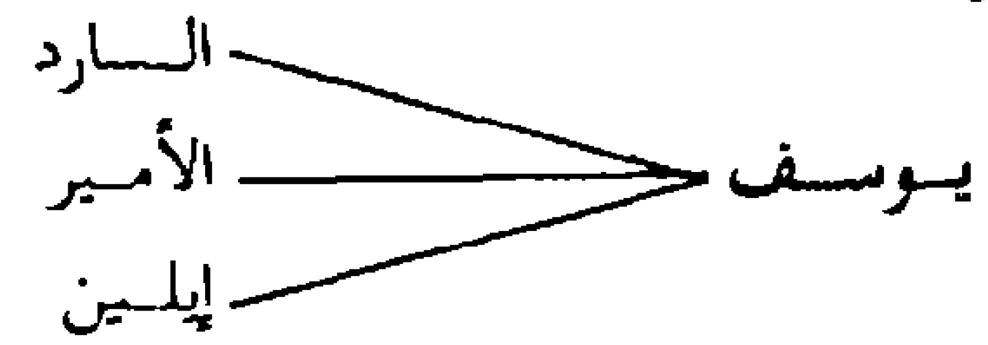
لكن شخصيات الرواية لم تشارك كلها فى هذه العلاقات الأربع، فالواقع أن اثنتى عشرة شخصية فقط هى التى شاركت، وأما الست الباقية فقد كانت لها أدوار أخرى، وقد استحوذ السارد على أكبر قدر من العلاقات مع الشخصيات الأخرى على النحو التالى:



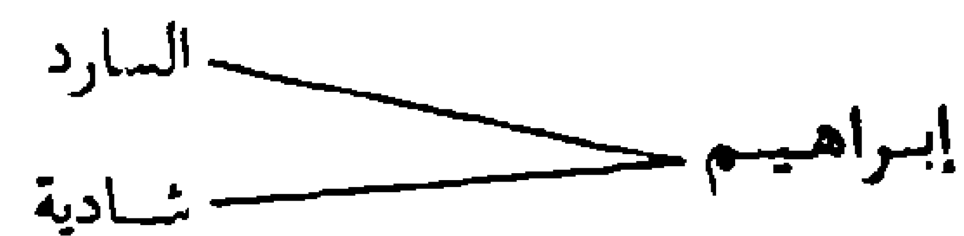
بعد ذلك جاءت بريجيت:



ويوسف



ثم إبراهيم



وإذا استبعدنا العلاقات المتكررة، فإننا نكون أمام إحدى عشرة علاقة تنتظم رواية (الحب فى المنفى)، بينها علاقة خاصة هى علاقة السارد بولديه خالد وهنادى، وقد سارت هذه العلاقات وفق قواعد ثلاث هى:

١ ـ قاعدة التدرج:

حين نحلل علاقات السارد أولاً نجد أن أهم علاقة له هى علاقته ببريجيت، وهى العلاقة الأكثر أهمية فى الرواية كلها، وقد سارت على النحو التالى:

- يلتقيها أكثر من مرة، ويعرض عليها الذهاب إلى منزلها بسيارته، وتعرض عليه الصعود معها إلى شقتها.
- تحدث بينهما حوارات كثيرة تزيد اقتراب كل منهما بالآخر.
- يكاشف كل واحد منهما الآخر بحبه.

وتسير علاقته بإبراهيم كما يلى:

- يلتقيان فى المؤتمر الصحفى.
- يتحادثان كثيراً ويتذكران ماضيهما فى القاهرة.
- تحدث بينهما فى النهاية علاقة حميمة.

وأما علاقته بمنار فقد كانت:

- لقاءات فى الجريدة.
- ثم خارجها، وحوارات بينهما.
- عرض بالزواج، ثم إتمامه.
- الطلاق بينهما.

وأما علاقته بيوسف فتحددت فى بعدين:

- لقاؤه به فى المقهى.
- الأحاديث التى دارت بينهما حول الصحافة.

وعلى الرغم من حدوث جفوة بين الاثنين نتيجة علاقتهما المختلفة بالأمير، فإن السارد لم يشعر بالنفور منه. وآخر علاقة للسارد كانت مع الأمير حامد، وقد سارت كما يلى:

- يسمع كل منهما عن الآخر عن طريق يوسف.
- يلتقيان ليتحادثا فى مشروع الجريدة التى ينوى الأمير طباعتها فى أوربا.
- يختلفان فى تفاصيل المشروع.
- يحدث بينهما نفور متبادل.

ولايكاد الأمر يختلف كثيراً فى حالة العلاقات التى أنشأتها بريجيت مع زوجها من ناحية، وبرنار من ناحية أخرى، وهى تسير على النحو التالى:

(١) مع زوجها ـ تعارف فى المدينة.	مع برنار ـ كان صديقاً لوالدها وقد أبدى اهتماماً خاصاً بها
(٢)نقاشات كثيرة بينهما.	ـ حوارات كثيرة معه.
(٣)تم بينهما الزواج.	ـ تولى أمرها بعد وفاة والدها
...	ـ تباعد من ناحيتها تجاهه.

فى علاقتها بزوجها، انفصلا نتيجة ضغط المجتمع عليهما، ولم يحل ذلك دون أن تبادله مشاعر الحب على الرغم من تغيره.

وتسير علاقات يوسف بإيلين، وكذلك الأمير العربى حامد وفق قاعدة التدرج:

مع إيلين ـ تعارفا عندما جاء المدينة لأول مرة.

١ـ احتضنته، وأبدت اهتماماً خاصاً به.	١ ـ مع الأمير ـ تعارفا بكيفية لاتتحدث عنها الرواية.
٢ـ تزوجها، وعملا معًا فى المطعم الذى تملكه.	٢ـ بدأت بينهما علاقة غير متكافئة.
٣ـ بدأ يتباعد عنها بعد تطور علاقته بالأمير.	٣ـ أثر فيه الأمير بما يشبه «غسيل المخ».
	٤ ـ ....

فى علاقته بالأمير، فإن الأمر لم يكن مشاركة بين الاثنين، بقدر ما كان بوحاً وكشفًا من ناحية يوسف وتأثيراً واستغلالا من ناحية الأمير، وربما كان هناك نوع من الاستغلال المتبادل بين الطرفين.

آخر علاقة تظهر فيها قاعدة التدرج هى علاقة إبراهيم بشادية، وقد سارت كما يلى:

- ـ تعرف فى الجريدة.
- ـ أحاديث كثيرة بينهما.
- ـ كل منهما يعلن حبه للآخر.
- ـ إساءته إليها فى خطاب أرسله لها من سجنه.
- ـ قطيعة بين الاثنين.

بعض علاقات الرواية يبدأ داخل زمنها وينتهى؛ مثل علاقة السارد ببريجيت والأمير العربى، وعلاقته بيوسف. وبعضها الآخر يبدأ من مرحلة زمنية سابقة، وينتهى أيضًا قبل أن يبدأ زمن الرواية، مثل علاقة السارد بمنار، وعلاقة إبراهيم بشادية، وتتم استعادة هذه العلاقات عن طريق التذكر من خلال «الحوار» و«المونولوج الداخلى». وهناك علاقة بدأت قبل زمن من الرواية، وانتهت داخلها هى علاقة بريجيت ببرنار، وكذلك علاقة يوسف بزوجته إيلين.

مثل هذه التباعدات الزمنية بين بدايات العلاقات ونهاياتها كان يمكن أن تحدث توتراً فى بنية الزمن الروائى داخل النص، لولا أن السارد استطاع السيطرة على ذلك من خلال أساليب محددة سيعرض لها البحث تفصيلاً فى الحديث عن الزمن فى الرواية.

ترتبط، إذن، علاقات الشخصيات داخل النص بقاعدة التدرج على نحو صارم؛ فكل العلاقات تبدأ من نقطة الصفر ثم تتدرج للوصول إلى حد فاصل. هذا الحد إما أن يكون حبًا كما فى حالة السارد مع بريجيت، أو نفوراً كما فى حالته مع الأمير. ويبدو التدرج فى العلاقات بدهيًا، فالصراع يحدث نتيجة التغير والتعارض، أما إذا سارت العلاقات على وتيرة واحدة فلن يحدث صراع.

قاعدة التقابل:

يمكن تقسيم العلاقات العشر وفق هذه القاعدة إلى ثلاث فئات:

أ ـ بدأت العلاقات فيها من درجة الصفر أو قريب منها، ثم تدرجت إلى أن أصبحت علاقة مسارة، ومشاركة أو توهمها، وأحياناً حب شديد وهى:

- ـ علاقة السارد ببريجيت: حب شديد.
- ـ علاقة السارد بإبراهيم: مشاركة.
- ـ علاقة يوسف بالأمير: توهم المشاركة.

ب ـ وهى تقابل الأولى من حيث انتهائها بحالة من النفور أو الكراهية سواء من كل طرف تجاه الآخر، أو من طرف واحد؛ وهى:

- ـ علاقة السارد بمنار: نفور متبادل.
- ـ علاقة السارد بالأمير: نفور متبادل.

- علاقة بريجيت ببرنار: نفور من طرف بريجيت.
- علاقة إبراهيم بشادية: نفور من طرف شادية.
- علاقة يوسف بإيلين: نفور من يوسف وخوف من إيلين.

جـ - وهى تقف وسطًا بين الفئة الأولى والثانية، فقد انتهت فيها العلاقة بين الطرفين: إلا أن أيا منهما لم يستطع كراهية الآخر، وهى:

- علاقة السارد بيوسف.
- علاقة بريجيت بزوجها.

من خلال هذا التقسيم، نلاحظ أن العلاقات التى تنتهى بالنفور بين شخصيات الرواية هى الأكثر انتشاراً فيها. وإذا علمنا أن إحدى علاقات الفئة الأولى، وهى علاقة السارد ببريجيت، قد انتهت أيضًا نهاية مأساوية بعرضها عليه أولاً الانتحار سوياً ، ثم رحيلها عنه فى النهاية، لأدركنا نوعية الأحاسيس التى تتخلل الرواية ومدى حجمها وتأثيرها.

قاعدة الازدواج:

يقصد بها أن تكون الشخصية فى علاقتين إحداهما فى حالة صعود، والأخرى فى حالة هبوط. هاتان العلاقتان تحدثان فى آن، ثم إنه توجد بين العلاقتين وشائج قوية أكثر من كون إحدى الشخصيات هى الطرف القائم فى كلٍ. ولاتنتمى بعض علاقات الازدواج فى الرواية إلى هذا التحديد، فعلاقة السارد بمنار، التى هى فى حالة هبوط، انتهت قبل أن تبدأ علاقته ببريجيت، فهما إذن غير متزامنتين، كما أن إحداهما لاتؤثر فى الأخرى. وعلاقة السارد بإبراهيم التى أصبحت فى النهاية حميمة تزدوج آنياً بعلاقته بالأمير التى كشفت فى النهاية عن كره متبادل بينهما، لكن هذا الازدواج لايؤثر فى الرواية. أما العلاقات المزدوجة المؤثرة فى الرواية فهى:

- علاقة السارد ببريجيت فى مقابل علاقته بالأمير.
- علاقة بريجيت بالسارد فى مقابل علاقتها ببرنار.
- علاقة يوسف بإيلين فى مقابل علاقته بالأمير.

فقد رأينا أن حالة النفور بين الأمير والسارد أثرت سلبًا على علاقة السارد ببريجيت، وحالة الحب بين بريجيت والسارد زادت البعد بينها وبين برنار، وكذلك كلما ازداد اقتراب يوسف من الأمير، ازداد ابتعاده عن زوجته إيلين.

هذه هى القواعد الثلاث التى حكمت علاقة بعض شخصيات الرواية. لكن تبقى شخصيات أخرى عددها ثمانى ظهرت فى النص، ولعبت دوراً مغايراً لما لعبته الشخصيات العشر الأولى ، بدأت ببيدور فى الفصل الأول، وانتهت بالأمير العربى وتابعه رأفت فى الفصل الأخير، بينها شخصيتان حقيقيتان كما نص على ذلك المؤلف، الأولى الممرضة النرويجية، والثانية الصحفى الأمريكى «رالف»، وقد أراد السارد لهذه الشخصيات أن تكون رموزاً لأشياء محددة، ولذلك كانت هذه الشخصيات مؤثرة، لاعلى مستوى صراع الشخصيات الأخرى وأحداث الرواية، وإنما على مستوى القيم التى يراد لها الذيوع من خلالها. لذلك ظهرت بلا تاريخ شخصى لها، وبلا ملامح إلا أن تكون هذه الملامح مؤثرة فى الرمز الذى تمثله كما فى حالة بيدرو، كما أن ظهورها كان مكثفًا، فلم يتكرر إلا فى حالة بيدرو وخالد وهنادى، وتكراره كان لاستكمال الرمز الذى تمثله.

ما يلفت النظر فى الشخصيات الأساسية أن تاريخها الشخصى تعرض لتشويه متعمد، مارسه السارد كى يظهر منه ما يخدم خطوط الرواية الرئيسية، فقد اختار من هذا التاريخ ملامح وتفاصيل مؤثرة فى الأحداث، وأهمل ملامح أخرى قد تكون مهمة للشخصية نفسها، وقد تكون أساسية، لكنها لا تخدم ما أراده السارد، ولذلك ظهرت شخصيات الرواية أحادية. ولعل الخيال هنا يؤدى دوراً مهماً، وقد حدد دوره بدقة كولردج فى نصه الشهير عن الخيال الثانوى(٢٦). لقد كان دور الخيال هنا أن يختار لكل شخصية من الشخصيات الملامح المتقابلة والمتعارضة، بحيث يعد كل ملمح كأنه حجر يضاف إلى بناء الرواية الكبير، وبحيث تشكل هذه الملامح فيما بينها كلاً منسجماً، فنجد مثلاً أن أغلب شخصيات الروايه من الشريحة المثقفة وأن كثيراً منها ينتمى إلى مهنة واحدة هى الصحافة أو قريب منها، ثمانية شخوص تحديداً، وانتماؤهم إلى الصحافة ربطهم بعالم السياسة الذى أثر عليهم جميعاً. وإذا كان السارد الطاغى فى الرواية كلها يمثل المثقف المهزوم الذى يعيش على هامش الأحداث ولا يشارك

فيها، فإن بقية الشخصيات ليست فى حال أفضل منه، والأدوار الإيجابية التى يمارسها بعضهم ليست إيجابية إلا على مستوى الشخص وطموحاته الخاصة، وهى إيجابية تصطدم مع عالم القيم الذى رسمه السارد فى الرواية، بحيث تعرض فى النص فى حالة إدانة ورفض، مثل موقف السارد مما يفعله يوسف من توثيق علاقته بالأمير، وموقف السارد من الأمير نفسه.

بقيت ملاحظة أخيرة تتعلق بالشخصيتين الحقيقيتين فى الرواية، الممرضة النرويجية والصحفى الأمريكى. لقد أراد المؤلف من خلالهما الإيهام بواقعية الرواية. ومما يؤكد هذا الإيهام تعمده إغفال اسم السارد كأنه يعيد تركيب ذاته مرة أخرى من خلال هذا السارد، وكأنه يقدم تاريخه الشخصى، خاصة أن مجالات عمل السارد واهتماماته لا تكاد تختلف كثيراً عن مجالات عمل المؤلف، لكن خلط المؤلف لما هو خيالى بما هو واقعى هو شكل من أشكال التناص، يؤثر فى الكيفية التى يتم بها تلقى النص والدخول فى عالمه.

تشكيل الوظائف الحكائية:

لعل فلاديمير بروب هو أول من نبه إلى أهمية درس الوظائف داخل الحكايات فى كتابه المهم (مورفولوچيا الحكاية الخرافية)، وهو يرى أن وظائف الشخصية الدراماتيكية تعتبر من الأجزاء الأساسية للحكاية، وهو يعرّف الوظيفة على أنها فعل شخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل[٢٧]. أما رولان بارت، فيعد أهم من وضع مفاهيم التحليل البنيوى لموضوع الوظائف فى بحثه «التحليل البينوى للسرد». ويعتمد البحث هنا على النسق الذى وضعه بارت لهذا الموضوع.

يقسم بارت الخطاب السردى إلى وحدات، ويرى أن الوحدة تتألف من كل مقطع من القصة يقدم نفسه كتعبير عن تعالق ما، إن روح كل وظيفة هى بذرتها، وهو ما يتيح لها أن تبذر فى السرد عنصراً سينضج فيما بعد على الصعيد نفسه، أو بعيداً على صعيد آخر[٢٨]. وهو يرى أن الخطاب السردى ليس مؤلفاً من وظائف فقط، إذ كل شئ يدل عليه، وإن بدرجات مختلفة، وليست مسألة فن (من جانب السارد) وإنما هى مسألة بنية، فكل ما هو مشار إليه فى نظام الخطاب هو بالتحديد جدير بالذكر، وحتى عندما يظهر أن هناك جزئية غير دالة بما لا يقبل الجدل، ومتمردة على كل وظيفة، فإن الخطاب يظل بحاجة إليها من أجل استكمال المعنى نفسه لما هو مبهم، أو غير مفيد فيه، فكل شئ فى السرد له معنى[٢٩].

وقد قسم الوظائف إلى صنفين كبيرين: وظائف توزيعية، وأخرى إدماجية. أما الأولى فتتطابق مع مفهوم الوظائف الذى وضعه بروب، وأما الصنف الثانى فيشتمل على كل القرائن، ويعرف القرينة بأنها وحدة سردية تحيل ليس على فعل تكميلى أو تال لسواه، بل على تصور سائد بهذا القدر أو ذاك ولكنه ضرورى مع ذلك لفهم معنى القصة: قرائن طباعية تتعلق بالشخصيات، معلومات متصلة بهويتها، إشارات عن الجو والمناخ... إلخ، وهكذا لا تصبح العلاقة بين الوحدة والمتعالق معها علاقة توزيعية بل تصبح علاقة إدماجية.

وفى ضوء هذا التحديد، فإن هناك بعض السرود تكون شديدة الوظيفية مثل الخرافات الشعبية، وبالمقابل هناك بعض سرود أخرى تكون شديدة القرينية مثل الروايات السيكولوچية، وتحت هذين الصنفين يمكن تحديد صنفين صغيرين من الوحدات السردية، فالوظائف ليست كلها على درجة واحدة من الأهمية، فبعضها يكون مفاصل حقيقية للسرد، أو لشذرة منه، والبعض الآخر لا يفعل سوى أن يملأ الفضاء السردى الذى يفرق الوظائف المفصلية، ويسمى الأولى وظائف رئيسية أو «أنوية» والثانية بالوسائط. ولكى تكون وظيفة ما رئيسية يكفى أن يكون الفعل (الحكائى) الذى ترجع إليه يفتح (ويبقى أو يغلق) خياراً منطقياً بالنسبة إلى باقى القصة، ومن الممكن أن توضع بين وظيفتين رئيسيتين إشارات مساعدة، تلك التى تتجمع حول هذه النواة، أو تلك، دون أن تغير طبيعة الاختيار. وهو يطلق على الوظائف الرئيسية بأنها لحظات مجازفة فى السرد، أما الوسيطة فقد تكون لها وظيفية ضعيفة غير أنها ليست منعدمة بالمرة، فأن تكون وظيفتها حشوية خالصة ـ بالنسبة إلى نواتها ـ فذلك لن يقلل من

مساهمتها في اقتصاد الرسالة، والوظيفة توقظ باستمرار التوتر الدلالي للخطاب، وتخبرنا دون انقطاع أن هناك ـ أو سيكون هناك ـ معنى. فالوظيفة الثابتة للوسيطة هي، إذن، على كل حال، وظيفة لغوية؛ إنها تحافظ على الاتصال بين السارد والمسرود له. لنقل إنه ليس بالإمكان حذف نواة دون تحريف القصة، ولكن أيضاً ليس بالإمكان إلغاء وسيطة دون تحريف الخطاب.

أما الصنف الثاني الكبير من الوحدات السردية (القرائن) أي الصنف الإدماجي، فالوحدات التي توجد ضمنه تربط بينها سمة مشتركة هي أنها لا يمكنها أن تكتمل إلا على مستوى الشخصيات أو السرد. ويمكن أن نميز بين القرائن بمعناها الخاص، أي التي تحيل على طبع أو شعور أو جو أو مناخ أو على فلسفة، وبين المعلومات التي تستخدم لتحديد وتعيين الوحدات السردية في الزمان والمكان، إن الأولى هي القرائن بينما الثانية هي المخبرات، والقرائن تستلزم نشاطاً تفسيرياً لفك رموزها، بينما تقدم المخبرات له معرفة جاهزة.

إذن، فالأنوية والوسائط والقرائن والمخبرات هي العناصر الأربعة التي يمكن أن نوزع بينها وحدات المستوى الوظيفي. والوسائط والقرائن والمخبرات لها في الواقع طابع مشترك، إنها توسعات بالنسبة إلى الأنوية، فالأنوية تشكل مجموعات محددة من العبارات القليلة العدد[٣٠].

في ضوء المفاهيم السابقة لأصناف الوظائف يمكن التعامل مع وظائف (الحب في المنفى)، لكنه يجب تأكيد أن مثل هذه الوظائف هي صفات ملازمة للحكي، فلا حكي دون وظائف، لكن كثافة كل صنف وظيفي تتحدد تبعاً لنوعية الحكي واتجاهاته. وكما أشار بارت سابقاً، فإن بعض أنواع الحكي تكون شديدة الوظيفية مثل الخرافات الشعبية، وأخرى شديدة القرينية مثل الروايات السيكولوجية. بجانب ذلك فإن توزيع الأنوية خاصة لا يتم بشكل عشوائي داخل النص، بسبب علاقة التضامن التي تربط كل نواة بأخرى، على حين أن الوسائط والقرائن والمخبرات تكون بمثابة توسعات للأنوية بتعبير بارت، هذه التوسعات قد ترتبط بالنواة بشكل مباشر، وقد تمتد بعد ذلك صفحات عديدة حتى تشتبك بتوسعات النواة التالية، وأول هذه العناصر هي الأنوية.

الأنوية:

أو كما يمكن تسميتها وظيفة رئيسية أو مفصلية، لأنه من خلال هذه الوظيفة يتحدد مسار الجزء التالي في الحكاية، وتحتوي (الحب في المنفى) من هذا المنظور على تسع عشرة وظيفة مفصلية (نواة) هي التالية:

(١) قرار السارد أن يذهب لحضور المؤتمر الصحفي. (ص ٦).

(٢) قيام بريجيت بأعمال الترجمة داخل المؤتمر، وانتباه السارد لجمالها (ص ١٤).

(٣) التقاء السارد وإبراهيم في المؤتمر (ص ٢٠).

(٤) ذهاب السارد وإبراهيم إلى المقهى (ص ٢٣).

(٥) تقبله لدعوة مولر الانضمام إلى مجلسهم في المقهى (ص ٤٣).

(٦) ذهاب بريجيت معه لتوصيلها إلى منزلها (ص ٥٥).

(٧) تحديد ميعاد مع برنار (ص ٦٨).

(٨) لقاء يوسف (ص ٧٣).

(٩) حديث التليفون مع ولديه (ص ٨٤).

(١٠) ما حدث في لبنان «غزو إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢ (ص ١١٧).

(١١) لقاء الممرضة النرويجية (ص ١٢٠).

(١٢) لقاؤه بالأمير حامد (ص ١٤٧).

(١٣) بحثه عن حقيقة الأمير (ص ١٦٤).

(١٤) إخبار يوسف بهذه الحقيقة (ص ١٦٨).

(١٥) لقاء بريجيت بالأمير حامد (ص ١٨٨).

(١٦) إخبار يوسف للأمير بما يعرفه السارد عنه (ص٢٢٠).

(١٧) فصله من عمله (ص ٢٣٦).

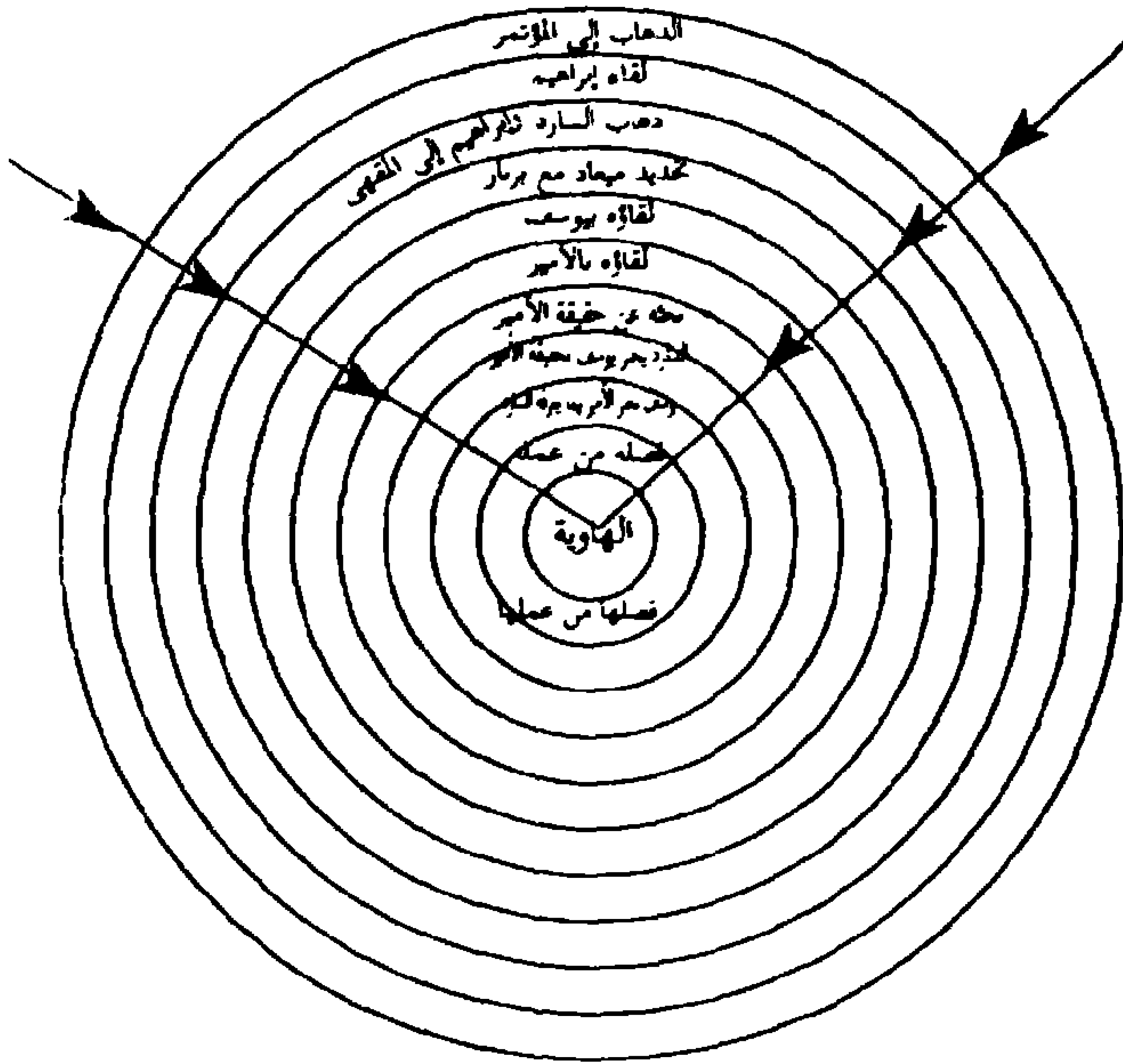
(١٨) فصل بريجيت من عملها (ص٢٣٧).

(١٩) رفض الأمير لقاء السارد (ص ٢٤٦).

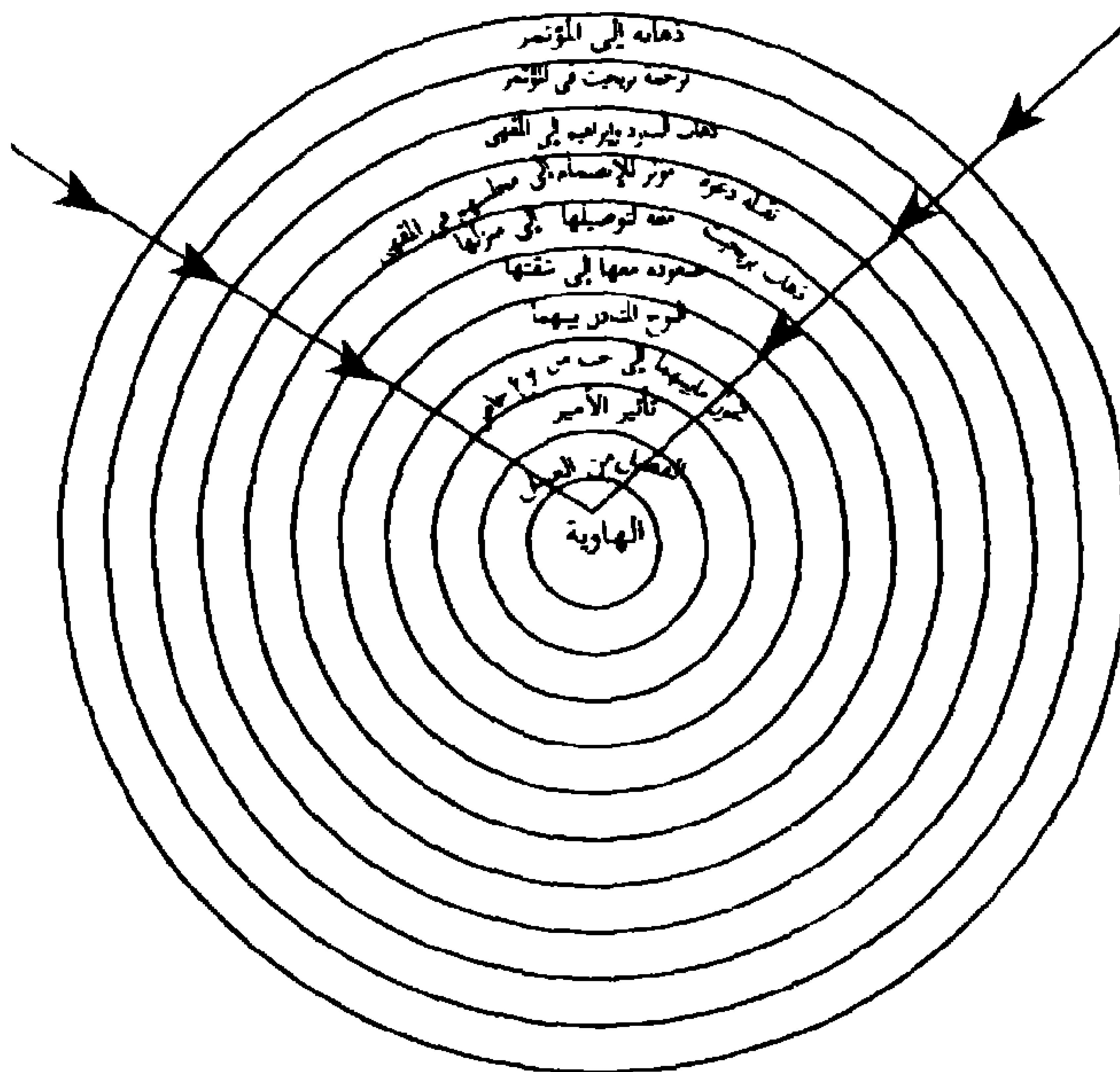
فى تحليل هذه الوظائف المفصلية (الأنوية) سنجد أن ذهاب السارد إلى المؤتمر الصحفى هو الذى جعله يلتفت إلى بريجيت أولاً، ثم يتعرف عليه إبراهيم بعد ذلك. وذهابه مع إبراهيم إلى المقهى كان سبباً فى لقائه الثانى ببريجيت ومولر، وتقبله دعوة مولر إلى الانضمام لمجلسهم فى المقهى خلق سبباً يجعله يقوم بتوصيل بريجيت إلى منزلها، وصعوده معها إلى شقتها، وقد كان هذا سبباً فى تطور العلاقة بينهما إلى حالة حب خاص وشديد، ورغبة إبراهيم فى التعرف إلى صحفيى البلد جعلت السارد يحدد موعداً مع برنار، وبرنار هذا كان سبباً فى لقاء السارد بيوسف، ويوسف هو الذى دبر لقاءه مع الأمير حامد ، وقد دفعه فضوله للبحث عن حقيقة هذا الأمير، وقيامه بإخبار يوسف بهذه الحقيقة، ثم إخبار يوسف للأمير بما يعرفه السارد عنه، والكراهية المتبادلة بين الأمير حامد وبريجيت من لقائهما الوحيد، كل هذا دفع الأمير إلى التأثير على صحيفة السارد بالقاهرة، والشركة السياحية التى تعمل بها بريجيت كى يفصلا من عملهما، ثم تكون النهاية.

هذا هو المسار العام لنظام الحكى أو «المبنى الحكائى» فى (الحب فى المنفى). وبجوار ذلك يبدو بعض الأنوية أو «الوظائف المفصلية» مؤثراً بطريقة أو بأخرى على هذا النظام، فحديثه التليفونى مع ولديه كانت له تأثيرات جانبية، وكذلك غزو إسرائيل للبنان كان سبباً فى دفع الأحداث فى اتجاه معين، لكن الاتجاه الرئيسى للحكاية يسير كما اتضح فى الفقرة السابقة.

ولم تتوزع الوظائف المفصلية فى هذا الاتجاه الرئيسى عشوائيا، بل كان هناك نظام يربط بينها؛ فعالم السارد الواضح بدأت ملامحه تتحدد مكانيا فى المؤتمر والمقهى وشقة بريجيت وشوارع المدينة ثم بدأ هذا العالم يضيق أو تتحدد ملامح الشخوص النفسية المؤثرة فيه، ثم ضاق أكثر بدخول الأمير حامد طرفا فيه، وأخيراً أوصله هذا العالم إلى الهاوية، ويمكن تخطيطه كالتالى:



(أ) هذ العالم الذى يضيق على السارد كلما خطا فى اتجاه الأمير ضاق أيضا على السارد وبريجيت فتحطمت علاقتهما وانتهى بهما الأمر فى النهاية إلى الرحيل، وهو يتضح فى التخطيط التالى:



(ب) ومن مقارنة التخطيطين يتضح أنهما يبدآن من النقطة نفسها الذهاب إلى المؤتمر ثم يسيران معا حتى يتقبل السارد دعوة مولر، ثم يفترق المساران ويأخذ كل تخطيط

مساراً خاصاً به، إلى أن يعودا مرة أخرى للالتقاء فى النهاية. والملاحظة أن انفصال المسارين لم يمنع تأثير أحدهما (أ) على الآخر (ب)، ولم يحدث هذا التأثير فى شكل متقطع بل تم على هيئة انفجار ضخم، دمر العلاقة بين السارد وبريجيت فى لحظات.

ملاحظة أخرى تخص المسار الثانى، وهو أنه بدءاً من صعود السارد إلى شقة بريجيت، لانلمح أنوية بارزة، مثلما نلمحها فى المسار الأول، بل نجد حالة تتراكم فيها الأحداث الصغيرة ولقاءات البوح المتبادل بين الطرفين لتشكل فى النهاية حالة حب من نوع شديد وخاص.

أما بقية العناصر الوظيفية، فهى تتمحور حول الأنوية و توسع منها، وتضيف ظلالاً عليها تحدد بها طبيعة الحكى ونوعه. لكن، قبل تحليل فقرة من الرواية، يجب الإقرار بأن التميز الذى يتضح فى الأنوية لا نجد مثيلا له فى الوسائط والقرائن والمخبرات، فقد نجد وحدة سردية يمكن أن تصنف على أنها وسيطة، وتصنف أيضاً على أنها قرينة من مثل هذا النموذج:

حين دخلت قاعة الفندق لم يكن المؤتمر قد بدأ بعد، كانوا قد وضعوا منضدتين متجاورتين كمنصة وخلفها ثلاثة مقاعد، وصفوا فى القاعة حوالى ثلاثين مقعدا، وإن لم يكن هناك غير ستة أو سبعة من الصحفيين جلسوا متناثرين وصامتين، ربما جاءوا مثلى لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه، ومن كنت تريده أن يأتى؟ من يهتم الآن هنا أو فى أى مكان آخر؟ من يعنيه مؤتمر تعقده لجنة اسمها لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن انتهاكات الحقوق فى شيلى(٣١).

إن دخول قاعة الفندق يمثل التجلى المادى للقرار الذى اتخذه من قبل وهو حضور المؤتمر الذى يمثل النواة الرئيسية فى الرواية، تأتى بعد ذلك بضع جمل تمثل نوعا من التوسع فى النواة الرئيسية يصف فيها السارد جو المؤتمر؛ فالمناضد قد وضعت وخلفها الكراسى، والقاعة قد صفوا فيها ثلاثين مقعداً، ولا يوجد فى القاعة غير ستة أو سبعة من الصحفيين، لكن وصف السارد طبيعة جلوس هؤلاء الصحفيين وتخميناته حولهم يتعدى كونه وسيطة للنواة الرئيسية إلا أنه يمثل قرينة لمناخ عام يسود جو المؤتمر، فهؤلاء الصحفيون جلسوا متناثرين وصامتين، وربما جاءوا مثل السارد لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه، ومن كنت تريده أن يأتى؟ وهكذا... هنا يحاول السارد من خلال جمل الاستشهاد الأخيرة أن يضفى جواً من الكآبة والملل واللامبالاة على هذا المؤتمر، بل على موضوع المؤتمر نفسه، وهو جو استطاع تعميقه فى خلال الرواية كلها. ويكفى استكمال الفقرة السابقة لتأكيد هذا الجو الذى أراده السارد لروايته:

أى شيلى وأى حقوق؟ انتهى ياصاحبى زمن الارتياع عندما ذبحوا الآلاف فى استاد العاصمة هناك؟ انتهى زمن ذرف الدموع على الليندى بعد أن قتله العسكر، قتلوه بعد عبد الناصر بثلاث سنوات، حاربوا عبد الناصر بقولهم ديكتاتور، فلماذ الليندى الذى جاءت به الانتخابات؟ الذئب قال للحمل: إن لم تكن عكرت الماء لأنك ديكتاتور، فقد عكرتها لأنك ديمقراطى، أنت مأكول مأكول على أى حال(٣٢).

الإدارك الروائى:

يقصد بالإدراك الروائى الكيفية التى تتجلى فيها صورة العالم ـ من فيه وما فيه ـ داخل النص، وهو من هذه الزاوية يتشابك مع وضعية السارد داخل سرده، وكذا وضعية بقية الشخصيات. وقد ألمح بعض النقاد السابقين إلى هذا الموضوع حين تحدثوا عن وجهة النظر فى الرواية، وحين أشاروا إلى السارد حين يكون متعاليا على سرده، أو معه، أو خلفه،(٣٣) لكن هناك جوانب أخرى لم تعرض فى صورة مرضية حتى الآن. فالعالم يتجلى لكل شخص فى صورة مختلفة عن تجليه لشخص آخر، فما الذى يختلف فى هذه الصورة؟ وما وسائل إدراكها؟ إن وسائل الإدراك بطبيعتها محايدة وهى الحواس الإحدى عشرة(٣٤)، وما يمكن أن يراه شخص موضوعيا فى العالم يراه مثله الآخرون، لكن جزئيات الرؤية لدى كل فرد حين تتجمع فإنها تشكل صورة للعالم تختلف عن غيرها من الصور التى تجمعت للآخرين، ويكمن الاختلاف هنا فى التفسير، فالتفسير هو الذى يعطى للحادثة

الواحدة زوايا رؤية متعددة، ومن ثم إدراك يختلف فى طبيعته عن إدراك الآخرين، ويعتمد التفسير على جملة عوامل هى:

(١) النضج العقلى:

فإدراك الطفل للعالم يختلف عن إدراك الكبار، ونجاح كتاب قصص الأطفال يعتمد أولا على قدرتهم على تقديم صورة للعالم من خلال الحادثة التى تروى تتفق مع الصورة المطبوعة فى ذهن الطفل، من ناحية أخرى، فإن الكبار غير الناضجين عقليا لهم إدراك للعالم يختلف عن إدراك الأطفال وكذلك يختلف عن إدراك الكبار الناضجين، وقليلة هى الأعمال الفنية التى حكيت من وجهة نظر شخص غبى(٣٥)، فهى تحتاج إلى قدرة عالية على الخيال والتقمص. من ناحية أخرى فإن بعض المؤلفين يتميزون بنضج عقلى عال فى تفسير العالم داخل الرواية، وهو من هذه الزاوية يعطى لأعمالهم تفردا ولعل هذا يعد أحد محكات التمايز بين الروائيين.

(٢) تأثير الحالة النفسية:

تقدم الروايات العالم أحيانا فى صورة كئيبة أو مبهجة، فى صورة مسطحة أو عميقة، فى صورة مخيفة أو آمنة، كل هذا يعتمد على حالة السارد النفسية فى بعض الأحيان. ولا يمكن القول إن العالم فى أثناء ذلك يبدو محايدا، فما يراه السارد هو صورته الخاصة للعالم التى قد يختلف فيها مع بقية الشخصيات أو مع قارئ النص، فالإسكندرية مثلا التى قدمها لورانس داريل فى (رباعيات الإسكندرية) خاصة فى جزئها الأول، هى إسكندرية خاصة تشتبك مع مزاج السارد السوداوى(٣٦)، وقد حاول بعض الروائيين كسر الصورة اللاحيادية للعالم فى الرواية، وقدموا نظريا صورة للعالم من الخارج، صورة محايدة، مثلما فعل الآن روب جرييه فى روايته (غيرة)(٣٧)، لكن مثل هذه الكتابات الجديدة فى حاجة إلى تراكم أكثر كى يتم الحكم لها أو عليها.

(٣) الكم المعرفى:

هناك أحداث وأشياء فى الرواية يكون القارئ أكثر علما بها من السارد، خاصة ما يتصل منها بالعالم الواقعى لاعالم الرواية. فى ظل هذا التفاوت بين إدراك القارئ والسارد تكون صورة العالم لدى السارد مختلفة، من ذلك رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف فى جزئها الأول (التيه). فما كان يقوم به الأمريكيون فى أثناء بحثهم عن البترول فى الجزيرة العربية، والكيفية التى كانوا يعيشون بها بين البدو، كان السارد يفسره فى حدود المعرفة التى حصلها من عالمه البدوى، على حين يبدو القارئ أكثر قدرة على فهم ما يفعله الأمريكيون(٣٨).

(٤) منظومة القيم:

تؤثر القيم التى يؤمن بها السارد فى رؤيته للعالم والأشخاص من حوله، ويشكل التفاوت بين قيم السارد وقيم العالم من حوله أحد بؤر الصراع الأساسية فى الأعمال الروائية، وقد أنتج هذا التفاوت أعمالا روائية مهمة من مثل ما كتب حول «الرحلة إلى الغرب»(٣٩)، وما كتب فى ظل تغير أنظمة الحكم، وانتقالها من اليسار إلى اليمين، وتنتمى رواية (الحب فى المنفى) إلى هذا الجانب.

هذه هى العوامل الأربعة التى يمكن من خلالها تفسير العالم، والتى يتشكل الإدراك الروائى تبعا لها، ولا يعمل كل منها بمفرده، فقد يتساند عاملان أو أكثر فى تشكيل رؤية العالم، وقد يوجد عامل أقوى من الآخر كما يوجد أيضا عامل يؤثر فى آخر، ليشكل هذا الأخير العالم المحيط بالمدرك.

لكن، ما وسائل السارد لإبراز إدراكه الروائى للعالم؟ إن أهم هذه الوسائل سرده الخاص، ثم حواراته مع الآخرين، ومونولوجاته الداخلية التى يلجأ إليها أحيانا. ويعد إدراك السارد هو المهيمن على الرواية، وبجواره توجد إدراكات الشخصيات الأخرى التى لاتبرز إلا من خلال الحوار، ويستخدمها السارد ليؤكد إدراكه أو ليعارضه.

فى (الحب فى المنفى) يعرض السارد نفسه مراسلاً صحفيا لإحدى الصحف القاهرية فى مدينة أوروبية يرمز إليها بالحرف «ن»؛ لا تهتم جريدته بما يرسله، ولا يهتم هو بأن يرسل لها مقالاته، وما يرسله لا ينشر، ولا يهتم هو بذلك. ومن خلال هذه العلاقة الخاصة بينه وبين جريدته تبرز حالة اللامبالاة الشديدة التى تتأكد خلال فصول الرواية. بعد ذلك من خلال إشاراته لكيفية تعرفه زوجه السابقة، والطريقة التى

تزوجا بها، نعرف أنه كان ذا مركز كبير في صحيفته في الستينات، وأنه كان دائماً ـ بعد زواجه ـ خارج البيت، إما في الصحفية أو في الاتحاد الاشتراكي. والإشارة الأخيرة تلقي ضوءاً على طبيعة المعتقدات التي كان يؤمن بها. وحين ذهب لحضور مؤتمر عن انتهاكات الحقوق في شيلي كشف لنا أنه لم يذهب إلا لأنه لم يجد شيئا آخر يفعله؛ فقد انتهى زمن الاهتمام بمثل هذه الأشياء، ونجد إشارة إلى الليندى وإشارة أخرى إلى عبد الناصر، وتتضح من خلال هاتين الإشارتين ميول الكاتب الاشتراكية، ويتضح أيضا من خلال حواراته مع صديقه إبراهيم أنه ظل وفيا لعبد الناصر بعد وفاته، أي وفيا للاشتراكية، وأنه ألف عنه كتابا، حتى إن الناس في مصر أطلقوا عليه «أرملة المرحوم» والمرحوم هنا هو جمال عبد الناصر، وأن وفاءه للمرحوم هو الذي سبب له المتاعب، وانتهى به المطاف مراسلا لجريدته، لا يهتم به أحد.

من خلال الإشارات الزمنية في الرواية، وبعض الأحداث الحقيقية التي عرض لها السارد، نعرف أن زمن الرواية المرجعي هو عام ١٩٨٢، وتتدخل هنا عوامل خارج النص، وعوامل من داخله لتبرز التناقض بين أفكار السارد وقيمه التي كان يؤمن بها، وأفكار وقيم العالم المحيط به، أما عوامل خارج النص فهي معرفة القارئ بالتطور الذي طرأ على أنظمة الحكم العربية من الستينيات حتى الثمانينيات خاصة في مصر، وأما عوامل داخل النص فهي سلوك بعض شخصيات الرواية الذي ينتمي إلى عالمها عام ١٩٨٢، والذي يتعارض مع أفكار السارد السابقة وسلوكاته مثلما رأينا عند الأمير حامد، وعند يوسف، وعند الأمير الآخر الذي ظهر في أثناء الرواية وتابعة المصري «رأفت». هؤلاء قدمهم السارد على أنهم أبطال العالم الجديد والممثلون الحقيقيون لقيمه، على الرغم من إشارات الإدانة التي كانت تند عنه أحيانا، وهؤلاء كانوا يقفون أمام أفكار الماضي وقيمه معلنين رفضهم لها. أما السارد فإنه لا ينتمي إلى هؤلاء كما أن أفكاره الاشتراكية في الوقت نفسه بدأت تتضعضع، ولذلك فإن أزمة السارد الكبرى ليست في تمسكه بأفكار الستينيات الاشتراكية، بل في عدم تمسكه بها دون أن تكون هناك أفكار وقيم بديلة. إنه يقف في مكان وسط، لا يدعي انتماءه إلى أي جانب، حتى هذا الوسط زلق، هلامي، ليست به أفكار ولا قيم واضحة، لذلك أوصله إلى حالة من الهروب، تجلت في حبه لبريجيت، على النقيض من ذلك إبراهيم، الذي ظل أمينا للفكر اليساري، يدافع عنه، ويجادل فيه، ويبدو من خلال حواراته أكثر إيجابية، وأكثر سلامة نفسية.

إذن، تعارض منظومة القيم التي يؤمن بها السارد مع العالم المحيط به دفعه إلى حالة اللامبالاة والملل والهروب والسلبية، وشكل ذلك حوله عالما غريبا معاديا، ولذلك نجد إشارات في الرواية إلى عدم وجود أصدقاء للسارد في المدينة، والدائرة الضيقة التي تحيط به تؤمن بالفكر نفسه، كأنه يحتمي بها من هذا العالم الغريب، كما أننا لا نكاد نعثر على فعل إيجابي واحد له في الرواية، وينسجم هذا مع حالة الهروب التي يعيش فيها.

يعتمد السارد، إذن، في تشكيل العالم من حوله على عاملين من عوامل الإدراك، هما تعارض منظومة القيم، وتأثير الحالة النفسية بحيث يؤثران بشكل متتابع على جو الرواية ويعطيانها هذا المذاق.

بنية الزمن الروائي:

الزمن هو أحد العناصر شبه الغائبة في التحليل النقدي العربي، والسبب أنه عنصر يصعب الإمساك به مثل بقية العناصر، وقد تحول الزمن في الرواية من كونه خلفية تجرى أمامها الأحداث في الرواية القديمة إلى أن أصبح كما يقول بعض النقاد[٤٠] هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، وقد فرض ذلك قدراً من الاهتمام، بدأ أولا في حقل اللسانيات، ثم تحول بعد ذلك إلى مجال نقد الرواية، وأكثر الذين اهتموا بذلك هو توماشفسكي الذي لاحظ أن الحكاية في الرواية لاتحكى كما هي في الواقع، أو لا تحكى بشكل يربط الأحداث بمسبباتها، وقد ميز تبعا لذلك بين ما سماه المتن الحكائي، وهو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، والمبنى الحكائي، وهو يتكون من الأحداث نفسها، لكنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينّها لنا[٤١]. ولعل التمييز بين الاثنين يعود إلى الكيفية الى يظهر بها الزمن في كلٍ، فالمتن الحكائي يظهر كمجموعة من الحوافز

المتتابعة بحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائى أيضا كمجموعة من الحوافز حسب التتابع الذى يفرضه العمل، وانطلاقا من نوعية هذه العلاقة يمكن للكاتب أن يقدم لنا أشكالا متعددة للتجلى الزمنى كما يظهر من خلال المبنى الحكائى(٤٢).

هناك أيضا تمييز لتوماشفسكى بين زمن المتن الحكائى وزمن الحكى، فالأول يقصد به افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت فى مدة الحكى، أما زمن الحكى فيرى فيه الوقت الضرورى لقراءة العمل أو مدة عرضه(٤٣).

ويعرض آلان روب جرييه لهذا الموضوع من زاوية أخرى فى تعليقه على فيلم من تأليفه وهو «العام الماضى فى مارينباد». إن زمن العمل المحدث ليس بأى حال ملخصا أو عجالة لزمن آخر أكثر امتدادا وأكثر واقعية، وهو زمن الحادثة أو الحكاية المعروضة أو المقصوصة، على العكس، ففى العمل الحديث نجد تطابقا مطلقا بين الزمنين. إن كل حكاية مارينباد لا تحدث فى سنتين ولا فى ثلاثة أيام، وإنما فى ساعة ونصف ساعة بالضبط، وفى نهاية الفيلم عندما يلتقى البطل البطلة ليسيرا معا، فذلك يبدو كأن هذه السيدة قد وافقت على أنه كان بينهما شىء ما فى العام الماضى فى مارينباد، ولكننا نحن المتفرجين نفهم أننا كنا هذا العام الماضى طيلة العرض وأننا كنا فى مارينباد. إن قصة الحب هذه التى يقصها علينا الفيلم، كأنها شىء حدث فى الماضى، هى فى الحقيقة تدور أمام أعيننا هنا والآن، ولا تقص علينا (٤٤). وهو يرى أن العمل ليس شاهدا على واقع خارجى وإنما هو واقع نفسه(٤٥).

ويعارضه ميشيل بوتور فى هذا الرأى حين يقسم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة: زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يقدم لنا الكاتب «الروائى» خلاصة قصة نقرؤها فى دقيقتين أو فى ساعة وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين، أو عكس هذا تماما(٤٦).

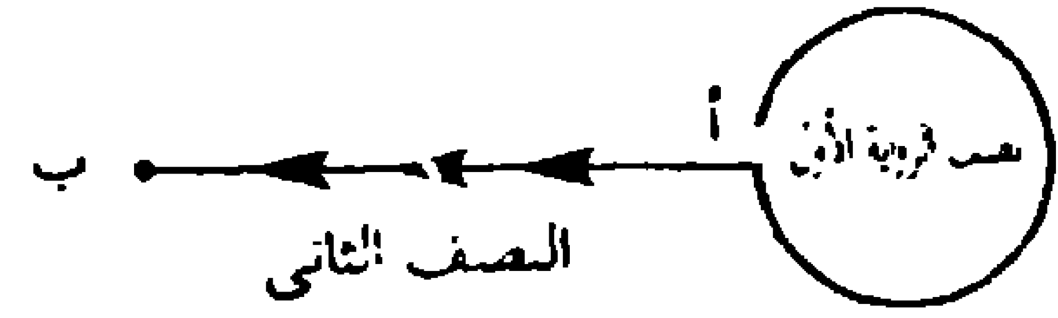
ويفرق تودوروف بين زمن القصة وزمن الخطاب، أو بتعبير توماشفكى بين زمن المتن الحكائى وزمن المبنى الحكائى، فيرى أن زمن الخطاب هو بمعنى من المعانى زمن خطى، فى حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففى القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى فى آن، لكن الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتى الواحد منها بعد الآخر(٤٧).

ومن أجل أن زمن الخطاب هو بمعنى من المعانى خطى فإن الروائى يلجأ إلى تشويه الزمن باستخدام الإرجاعات الزمنية والاستباقات، والإرجاعات تعنى استرجاع حدث سابق عن الحدث الذى يحكى(٤٨). وينقسم إلى: إرجاع داخلى حين لا يتجاوز الحدث المحكى الثانى الحدث الأول كأن يحكى على لسان أحد الشخصيات، وإرجاع خارجى حين يتجاوز الحدث الأول، وتنقسم الاستباقات التقسيم نفسه.

هناك أيضا مفاهيم تتعلق بتسارع الزمن وتباطئه فى المبنى الحكائى، وهى مفاهيم التلخيص والوقف والحذف والمشهد، فالتلخيص يكون فيه زمن الحكى أقل من زمن القصة، والوقف يكون فيه زمن الحكى أكبر من زمن القصة، والحذف هو الانتقالات الزمنية بين مشاهد المتن الحكائى، وأما المشهد فيتعادل فيه زمن الحكى مع زمن القصة ويكون ذلك فى الحوارات.

هناك أخيرا، على المستوى الكلى للعمل، ما يمكن تسميته الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية، فالداخلية هى زمن القصة وزمن السرد وزمن القراءة، والخارجية هى زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخى وهناك علاقة جدلية تربط هذه الأزمنة معا بحيث يؤثر أحدها فى الآخر، وهذه العلاقة تعطى العمل طابعا خاصا على مستوى البناء، وعلى مستوى التلقى.

يستخدم بهاء طاهر فى روايته ما يسميه اللسانيون العرض المؤجل؛ وهو أن يبدأ السارد الأحداث فى تطورها المتنامى، ولا يخبرنا عن الشخصيات إلا من خلال التطور(٤٩). فقد بدأ الرواية من نقطة مكاشفته لنفسه بحب بريجيت، ثم استمر بعد ذلك عن طريق الإرجاعات فى حكاية الأحداث منذ البداية إلى أن وصل مرة أخرى إلى النقطة الأولى فى منتصف الرواية تقريبا ثم استمرت الأحداث بعد ذلك، ويمكن تصويره فى الشكل التالى:



حيث تمثل(أ) نقطة البداية، والدائرة الأحداث فى تناميها، وعودتها مرة أخرى إلى (أ) والخط المستقيم بقية أحداث الرواية.

يستغرق زمن السرد أشهراً قليلة، يحتل اليوم الأول من هذه الأشهر أكثر من ثلاثة فصول من الرواية التى يبلغ مجموع فصولها أحد عشر فصلا، وإذا قيست عدد الصفحات فإنه يحتل (٦٢) صفحة من مجموع صفحات الرواية الذى يبلغ (٢٤٣) نسبة ٢٥.٥ ٪ تقريبا. فى هذا اليوم الأول تظهر أهم شخصيات الرواية: السارد، بريجيت، إبراهيم، مولر، وهؤلاء ظهروا بشكل مباشر، كما ظهرت أيضا شادية ومنار بشكل غير مباشر على ألسنة الشخصيات الأولى، أما بقية الشخصيات المهمة فقد ظهر أغلبها فى اليوم التالى، وهم يوسف و برنار وإيلين، وظهر الأمير العربى على لسان يوسف. وإذا قسم زمن السرد حسب فصول الرواية فإنه يظهر فى الشكل التالى:

الأول	الثانى	الثالث	الرابع	الخامس	السادس
اليوم الأول	اليوم الأول	اليوم الأول	اليوم الأول +اليوم الثانى	اليوم الثانى + بقية الأسبوع	بضعة أيام بعد الأسبوع الأول

السابع	الثامن	التاسع	العاشر	الحادى عشر
مدة غير محددة	الزمن يتقدم أياماً قليلة	أيام قليلة	أيام قليلة	أيام قليلة

ومكانيا، فإن كل أحداث الرواية تدور فى مدينة واحدة، على الرغم من تأثير بعض الأحداث الخارجة عن النص مثل اجتياح إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢.

أما بنية الزمن فى كل فصل فإنها تظهر على النحو التالى:

فى بنية الأول تتتابع الأحداث كما يلى:

(١) يكاشف السارد بريجيت ـ دون أن يسميها ـ بحبه.

(٢) قراره بالذهاب إلى المؤتمر.

(٣) عدم ذهابه إلى المطار حيث ميعاد وصول الطائرة المصرية.

(٤) تذكره ما يمكن أن يعتذر به رئيس التحرير عن عدم نشر رسائله.

(٥) يعود بذهنه إلى لحظته الحاضرة حيث يسير بسيارته فى غابات المدينة.

(٦) تذكره أول رحلة له مع منار (زوجه الأولى إلى بلغاريا). الغابة التى يسير فيها تستدعى هذه الرحلة .

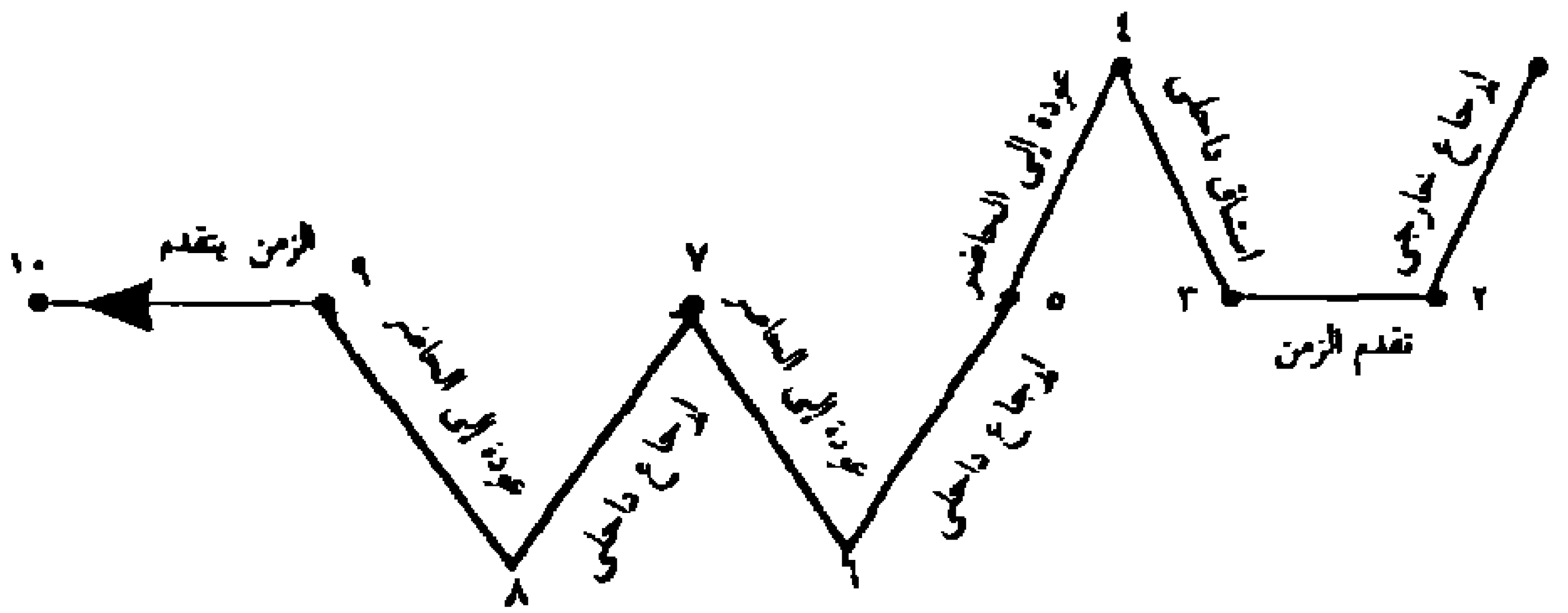
(٧) يعود مرة أخرى إلى لحظته الحاضرة.

(٨) يتذكر كيف بدأ تعارفه بمنار، وكيف تطورت علاقته بها إلى أن انتهت بالزواج وإنجاب الطفلين، ثم الخلافات بينهما.

(٩) يعود إلى لحظته الحاضرة، ويدخل قاعة المؤتمر.

(١٠) وتستمر بقية أحداث الفصل فى خط زمنى مستقيم، حيث يروى وقائع المؤتمر بالتفصيل.

وبنية الزمن فى الفصل تبدو فى التخطيط التالى:



والفصل الثانى تتابع الأحداث فيه كما يلى:

(١) يلتقى صديقه القديم إبراهيم عند مدخل قاعة المؤتمر.

(٢) يتبادلان أحاديث ودية.

(٣) يتذكر تطور علاقته بإبراهيم قديما (والتذكر هنا لا يتم فى شكل مونولوج داخلى بل كأنه حديث إلى القارئ).

(٤) يعود إلى لحظته الحاضرة.

(٥) يستمر فى حديثه مع إبراهيم.

(٦) يتذكر خلافاته مع منار ويعرض فى أثناء ذلك طبيعة التغير السياسى فى مصر بين عبد الناصر والسادات.

(٧) يعود إلى لحظته الحاضرة.

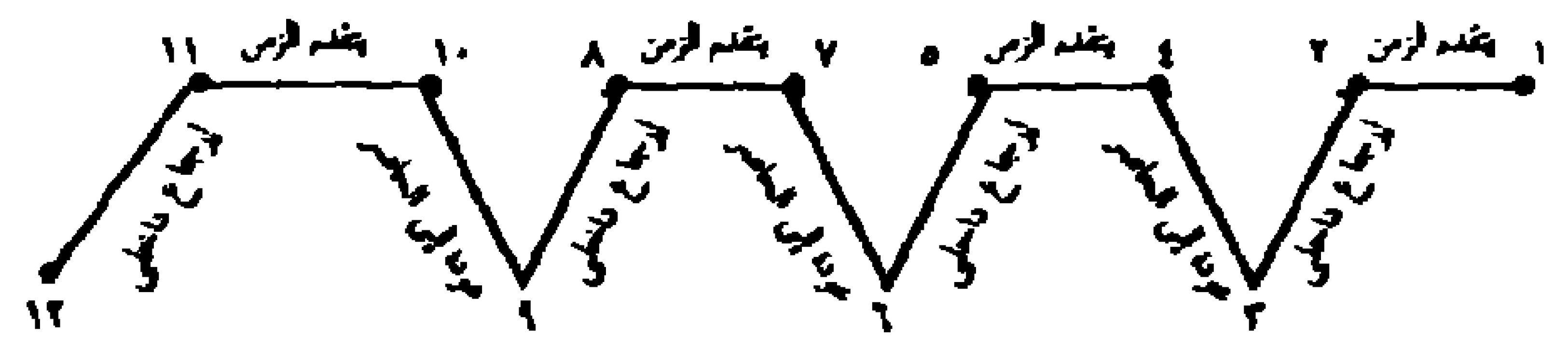
(٨) يستمر فى مناقشاته مع إبراهيم.

(٩) يتذكر علاقة إبراهيم بشادية والكيفية التى تطورت بها.

(١٠) يعود إلى لحظته الحاضرة

(١١) يستمر مع إبراهيم.

(١٢) يتذكر أسباب طلاقه من منار.



بقية فصول الرواية لا يكاد يختلف بناء الزمن فيها عن بناء الزمن فى الفصلين الأول والثانى، وهو كما نرى بناء تقليدى لاتمثل فيه الإرجاعات الزمنية بنوعيها أية تشوهات زمنية، مثلما يحدث فى شكل أكثر تعقيدا فى بعض الروايات الجديدة ويستخدم السارد الإرجاع الزمنى لإضاءة الحدث الآنى وتجذيره أو لكشف جوانب خفية فى الشخصية الحاضرة، ويتم الإرجاع غالباً فى شكل مونولوج داخلى، وأحياناً فى شكل سرد مباشر، وفى بعض الأحيان يتم ذلك من خلال الحوار مثلما حدث مع بريجيت حين قصت حكايتها مع زوجها إلى السارد(٥٠).

هذا العرض يبين أن الفروق بين المتن الحكائى لرواية (الحب فى المنفى) والمبنى الحكائى لها فروق قليلة؛ فمسار الأحداث الرئيسية فى كلٍ يكاد يتطابق، لا تؤثر عليه مثل هذه الإرجاعات التى تمثل تعليقات متناثرة على الأحداث والشخصيات، ولعل الفارق الرئيسى يتمثل فى النقطة التى بدأ بها السارد روايته، فيما غير ذلك تسير الأحداث فى خط زمنى مستقيم حتى النهاية.

فى تحليل كل فصل على حدة من زاوية: التلخيص والوقف والمشهد والحذف؛ حيث يسرع السارد بالزمن أو يبطؤه من خلال هذه التقنيات، نجد فصول الرواية تتفاوت فى سيطرة أحد هذه التقينات عليها دون غيرها. فالفصل الأول يسيطر عليه التلخيص، وفيه يختصر السارد أحداثًا كثيرة فى حيز زمنى قليل، والفصل الثانى يتعادل فيه استخدام السارد التلخيص والمشهد فى شكل متبادل، ويستغرق الفصل الثالث مشهدين كبيرين تتخلله بضع وقفات وتلخيص واحد ويلجأ إليهما السارد لإضاءة بعض جوانب الحوار وتستغرق المشاهد أكبر حيز فى الفصل الرابع مع تلخيصين وأربع وقفات، والفصل الخامس تسيطر عليه المشاهد تماما وكذلك الفصل السادس، أما السابع فتسيطر عليه التلخيصات. والثامن والتاسع تسيطر عليها المشاهد تماما، وتتعادل المشاهد والتلخيصات فى الفصلين العاشر والحادى عشر، وكما رأينا فإن نسبة السيطرة كما يلى:

- مشاهد ستة فصول ٣ - ٤ - ٥ - ٨ - ٩

- تلخيص فصلان ١ -٧

- مشترك ثلاثة فصول ٢ - ١٠ - ١١

أى أن أكثر من نصف الرواية له طابع المشهد الحوارى، على حين تقل التلخيصات، ولا تستحوذ إلا على فصلين من فصول الرواية، وهما الفصل الأول الذى يعرض فيه السارد تاريخه الشخصى والفصل السابع الذى كان محوره دخول إسرائيل لبنان عام ١٩٨٢، وأما الوقفات فإنها قليلة ويلجأ إليها السارد أحيانا خاصة فى فصول الرواية الأولى.

وهاك مقطع حكائى يمثل كل مفهوم:

أولاً المشهد:

وكان مولر يكلمها وقتها بالألمانية التى أفهم منها بعض العبارات واستطعت أن أميز منها قوله: هل هو عقاب ؟ ليس هذا حسناً يا بريجيت.

اتجه إبراهيم نحوها وقال بلهجة حميمة كأنه يعرفها من زمن طويل على طريقة الصحفيين حين يحاولون إغراء الآخرين بالحديث: بريجيت أنت ألمانية أو أسبانية؟ فردت : لا هذه ولا تلك. أنا نمساوية. قال إبراهيم: ولكن واضح أنك تجيدين الأسبانية تماما. كان بيدرويتكلم أحيانا بسرعة شديدة، وبصوت خافت فى معظم الأحيان. لكنك كنت تتابعينه باستمرار أين تعلمت الأسبانية؟ - فى الجامعة. ثم سكتت

قليلا وقالت: وهى أيضا لغة زوجى. خيل إلىّ أن صوتها تغير قليلا وهى تقول ذلك، وخيل إلى أيضا أنى لاحظت نوعاً من الدهشة فى وجه إبراهيم حين تكلمت عن زوجها، ولكنه واصل بلهجته العادية وزوجك أسبانى أو من أمريكا اللاتينية؟

رنت فى صوتها نبرة من التحدى لم أعرف سببها، وهى تخاطب إبراهيم: ـ لا من أسبانيا ولا من أمريكا اللاتينية هو أفريقى من قارتكم من غينيا الاستوائية. سألها إبراهيم: وهم يتكلمون الأسبانية هناك؟ وكنت أعرف أنه يسأل لمجرد أن يقول شيئا. ولكن بريجيت ردت والتوتر يزداد فى صوتها: أنت صحفى، ومن أفريقيا، ولا تعرف إن كانوا يتكلمون الأسبانية هناك أم لا؟

ثم تراجعت على الفور وقالت: أنا آسفة، لم أقصد ما قلت، هو بلد صغير على أى حال، ولم أقابل كثيرا من الناس يعرفون شيئا عنه.

تدخلت فى الحوار لكى أنقذ إبراهيم الذى احتقن وجهه وقلت: إذن حدثينا أنت عن هذا البلد، أعترف أننى أيضا لا أعرف شيئا عن غينيا الاستوائية: هل ذهبت إلى هناك؟ قطبت جبينها، وبدا عليها التردد لحظة قصيرة ولكنها تغلبت على ذلك التردد بسرعة واندفعت تقول: كنت أنوى الذهاب، ولكنى طلقت قبل أن أذهب(٥١).

يبدأ المشهد بتلخيص لحوار بالألمانية بين مولر وبريجيت. لا يفهم السارد منه إلا بضع جمل، يبدأ حوار بين أطراف ثلاثة: إبراهيم وبريجيت أولاً، ثم السارد بعد ذلك، ما يمكن ملاحظته هنا، وهو يمثل سمة عامة فى كل حوارات الرواية، أن السارد لا ينقل الحوار فقط، بل ينقل أيضا الانفعالات المصاحبة له، وهى انفعالات ظاهرة دون أن يحاول استبطان أسبابها، كذلك ينقل أيضا إيقاع الحوار، مثلا رد بريجيت على سؤال إبراهيم «أين تعلمت الأسبانية» ؟ لم يكن دفعة واحدة: فى الجامعة وهى أيضا لغة زوجى. بل إن ردها جاء متقطعاً، جزآن فصل بينهما سكوت قليل.

هذا السكوت الذى أعقبته جملة «وهى أيضا لغة زوجى» أراد به السارد الإيحاء بتردد بريجيت بين بوحها بهذه المعلومة أو عدم بوحها، هذا التردد يعنى أن هناك شيئا حول هذه المعلومة تريد إخفاءه، وهو ما صرحت به فى نهاية المشهد بأنها طلقت من زوجها، كذلك ما سيعرف بعد ذلك من ظروف تعرفها على زوجها، وما أحاط بعلاقتهما إلى أن انتهت بالطلاق.

ثانيا: التلخيص

حيرتنى معرفة ما يريده الأمير من بريجيت أو منى، وتذكرت أننى فى الفترة الأخيرة كنت ألاحظ هندياً معينا يجلس فى المقهى حين ألتقى ببريجيت، وأننى كنت ألقاه أحيانا فى الطريق أمام البيت ولكنى لم أهتم بذلك قلت ربما هى مصادفة، من يهمه أن يراقبنا؟ وظللت أياما بعدها أيضا أحاول الاتصال بالأمير فى الرقم الذى حصلت عليه من بريجيت، ولكن ليندا هى التى كانت ترد على باستمرار لتقول إن سموّه غير موجود. ولم أفلح أيضا فى الاتصال بيوسف لأرى إن كان يعرف أخباراً عن الأمير، لم يكن موجودا بدوره فى أى وقت، وأخيرا ذهبت إلى المقهى، رغم أنى كنت أحاول تجنب اللقاء مرة أخرى بإيلين، رأيت برنار يجلس فى ركنه المعتاد، وأمامه كوب البيرة(٥٢).

يختصر السارد الزمن فى هذا المقطع بواسطة بعض التعبيرات مثل «وتذكرت أننى فى الفترة الأخيرة...»، «كنت ألقاه أحيانا..»، «وظللت أياما...» مثل هذه التعبيرات كانت نقاط الارتكاز التى اعتمد عليها السارد فى الانتقال من حدث إلى آخر ليختصر الأحداث، وليختار من بينها الأكثر ملاءمة لموضوعه، كما كانت كثرة الأفعال مؤشرا آخر على اختصار الزمن.

هذا المقطع الحكائى الذى يمثل التلخيص هو سرد عادى، لكن ماذا عن المونولوج الداخلى الذى يتذكر فيه

السارد أحداثا كثيرة وقعت قبل ذلك؟ هل يصنف على أنه تلخيص؟ إنه من هذه الزاوية يحتوى على زمنين: الأول زمن داخلي للأحداث المتذكرة، وقد يمتد أياما أو سنوات، والثاني زمن خارجي للحظة التذكر نفسها ومداها داخل العمل الروائي فإذا نظر إلى محتوى المونولوج فهو تلخيص، وإذا نظر إلى إطاره الزمني فهو وقفة أو مشهد تبعًا لتحديدات السارد الزمنية حول المونولوج نفسه.

ثالثا: الوقفة.

ثم عدنا نلزم الصمت، راحت تدخن، وتجيل عينيها بين موثر وإبراهيم المنهمكين في الحوار ولاحظت أن التعبير الذى بدا في وجهها في آخر ذلك المؤتمر الصحفي مع ألفريد وإيبانيز مازال باقيا في عينيها الوسعتين، كانت حدقتاها الزرقاوان تتحركان بسرعة، وجفناها يختلجان باستمرار وهي تحاول أن تتغلب على هذا بالاستغراق في التدخين، وببسمة ثانية على شفتيها، واكتشفت وأنا أنظر إليها عن قرب لأول مرة أن ملامحها كبيرة إلى حد ما، كان أنفها طويلا وبارزا وفمها واسعا قليلا، ولكن كل شيء في وجهها يبدو مع ذلك متناسقا وجميلا بجبهتها العريضة وشعرها الذهبي اللامع الكثيف الذي كان مفروقا في منتصفه، وقد صنعت منه ضفيرة طويلة تلتف في دائرة مستوية خلف رأسها، ويبرز تحتها عنقها الأبيض العالي، واكتشفت وأنا أتطلع إليها أن ابتسامتها لم تكن مفتعلة مع ذلك، بل إن وجهها باسم بطبيعته، وحاولت أن أعرف من أين يأتي هذا الإحساس، ولكن لم أستطع أن أحدد[٥٣].

مثل هذا الوصف نادر في الرواية، ولم يتكرر بعد ذلك في عرض السارد لبقية الشخصيات. لاشك أن لبريجيت في هذا المقام خصوصية، فهي التي بدأ الراوية بإعلان حبه لها، ثم عاد عن طريق ذاكرته إلى حكاية القصة منذ البداية، وهي التي ستحتل مع السارد أكبر مساحة في الحكي. من ناحية أخرى، فمن البدهي أن إدراك السارد لجمال لبريجيت قد أخذ مساحة زمنية أقل من وصفه لهذا الجمال، وإن كان يلاحظ على الوصف في المقطع السابق أنه التبس بالحركة في بعض جوانبه، والحركة لا تكون إلا في زمن، من مثل «كانت حدقتاها الزرقاوان تتحركان بسرعة وجفناها يختلجان»، «تحاول أن تتغلب على هذا بالاستغراق في التدخين».

آخر جوانب الزمن هو ما يتصل بالأزمنة المحيطة بالنص وهي:

- زمن القصة ١٩٨٢ يتصل بالسارد.
- زمن الكتابة ١٩٩٥ يتصل بالمؤلف.
- زمن القراة ١٩٩٥ ... يتصل بالقارئ[٥٤].

فكيف تتفاعل هذه الأزمنة الثلاثة فيما بينها وتؤثر على النص نفسه، إن أكثر الأزمنة تأثيرا هنا هو زمن القارئ، فهو الذى ينشط التفاعلات الأخرى، ويحدد طبيعة المنتج عنها، يليه في التأثير زمن الكتابة، وهما معا يؤثران في زمن القصة بشكل حيوى، ومجال التأثير الكبير هو القيم التى أراد المؤلف بثها من خلال النص، وهي قيم ارتبطت بالزمن وعبرت عنه، وقد أراد أن يبرز خسارة الحلم الاشتراكي، وهذا واضح منذ غلاف القصة حين وضع عليه أبياتا لمحمود درويش:

«خسرت حلما جميلا/ خسرت لسع الزنابق/ وكان ليلى طويلا/ على سياج الحدائق/ وما خسرت السبيلا..».

وكذلك صورة حنظلة لرسام الكاريكاتير الفلسطيني المبدع ناجي العلي، بكل ما ترمز إليه، وحاول أيضا إبراز الكيفية التي تجلى بها فقدان الأنظمة العربية استقلال قرارها وتبعيتها للغرب الذين هم ليسوا أصدقاء للعرب في التحليل النهائي لفكر المؤلف. هذه القيم التى لم يشأ المؤلف إخفاءها في ثنايا العمل ـ بل ظهرت أحيانا على نحو مباشر ـ تقف أولا في مواجهة القيم التى يعتنقها القارئ، فقد يقبلها قارئ قبولا حسنا إذا مثلت فكرة أو عبرت عن بعض جوانبه، وهو ما يفسر الاستحسان الكبير الذى قوبلت به في أوساط اليسار المصرى، حتى إنها وصفت بالرواية «الكاملة الأوصاف»[٥٥]. وقد ترفض تماما إذا تعارض مجال القيم بين الرواية والقارىء وقد يقف منها آخر موقف اللامبالاة.

إن التفاعل فى مجال القيم بين القارئ والنص يؤثر أيضا على جوانب النص الجمالية، ونتيجة هذا التفاعل هى التى تحدد الكيفية التى يتلقى بها القارئ بقية الجوانب وشرح ذلك له مجاله الواسع فى نظرية التلقى.

لم يلجأ بهاء طاهر، إذن، فى (الحب فى المنفى) إلى تقنيات الرواية الجديدة سواء فى تفتيت الزمن أو فى أسلوب السرد والعرض، أو البناء الوظائفى للمبنى الحكائى، بل انتمى فى كل هذا إلى مرحلة ما قبل الرواية الجديدة «والكتابة عبر النوعية»، وغير ذلك من الأشكال المرتبطة بالمغامرات الأدبية الجديدة. وقد استطاع بهاء طاهر تطوير أساليب السرد التقليدى فى بناء روايته فى هذا الشكل المحكم الذى عرض البحث لجوانب منه. وبقدرته وسيطرته على هذه الأساليب، استطاع بهاء طاهر فى (الحب فى المنفى)، مثلما استطاع فى رواياته الأخر وقصصه القصيرة، أن يكون صوتاً مميزاً بين الروائيين العرب.

الهوامش:

(١) ليست هذه إشارة إلى حركة النقد الجديد فى فرنسا التى تزعمها رولان بارت.

(٢) هذه القفزات النوعية التى حققها النقد لم تأت من خلال استقراء للرواية العربية، بل عن طريق الترجمة خاصة عن الفرنسية.

(٣) لعل إدوار الخراط هو النموذج البارز لهذه القضية.

(٤) نشرتها دار الهلال فى العدد ٥٥٩ من سلسلة روايات الهلال، يوليو ١٩٩٥.

(٥) هذه المفاهيم عرض لها كمال أبو ديب فى كتابه **فى الشعرية** الذى كان يطمح من خلاله أن يقدم بناءً نقدياً متكاملاً لهذا المصطلح، لكن تركيز شواهده فى الشعر حصر مفاهيمه النقدية، وربما لو تعامل مع النصوص الروائية بمثل هذا التركيز الذى تعامل به مع نصوص أدونيس لاكتشف أن النص الروائى يقدم جمالياته من خلال تقنيات تختلف فى بعض أنحائها عن تقنيات الشعر، وهذا يؤدى إلى اتساع مفهوم الشعرية.

(٦) فولفجانج كايزير: من يحكى الرواية، من كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبى**. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الطبعة الأولى. الرباط ١٩٩٢، ص١١٢.

(٧) صلاح فضل، **شفرات النص**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ـ باريس طبعة أولى ١٩٩٠، ص: ١٤٧ وما بعدها.

(٨) تزفيتان تودوروف «**مقولات السرد الأدبى**»، من كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبى**، ص٥٨.

(٩) بهاء طاهر: **الحب فى المنفى**، ص٥.

(١٠) المصدر السابق: ص٢٦.

(١١) المصدر نفسه: ص٥٧.

(١٢) نفسه: ص٤٨ ـ ٤٩.

(١٣) تزفيتان تودوروف: **نقد النقد**، ترجمة سامى سويدان، منشورات مركز الإنماء القومى، بيروت طبعة أولى: ١٩٨٦، ص٧٧.

(١٤) المرجع السابق: ص٧٨.

(١٥) المرجع السابق: ص٨٢.

(١٦) رولان بارت: موت المؤلف «**نقد وحقيقة**» ترجمة: منذر عياشى، دار الأرض للنشر والخدمات الإعلامية، الرياض ـ السعودية، طبعة أولى: ١٤١٣هـ، ص ١٢.

(١٧) المرجع السابق: ص١٤.

(١٨) المرجع نفسه: ص١٦

(١٩) هذا جانب من الجوانب، ولا شك أن ما قدمته البنيوية من إسهامات، وفلسفتها فى النظر إلى الإبداع تجعل دور المؤلف مقحماً على العمل.

(٢٠) فولفجانج كايزير: «من يحكى الرواية» من كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبى**. ص:١١٣.

(٢١) تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبى من كتاب «**طرائق تحليل السرد الأدبى**»، ص٦٤

(٢٢) المرجع السابق: ص٦٥.

(٢٣) المرجع نفسه: ص٤٨.

(٢٤) المرجع نفسه: ص٤٨.

(٢٥) المرجع نفسه: ص٤٩.

(٢٦) محمد مصطفى بدوى: كولردج دار المعارف. سلسلة نوابغ الفكر الغربى ـ القاهرة ١٩٥٨. يقول كولردج: «إننى أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق، أما الخيال الثانوى، فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثال، إنه فى جوهره حيوى؛ بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لاحياة فيها»، ص١٥٦ ـ ١٥٧.

(٢٧) فلا ديمير بروب: **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**/ ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر. كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ٥٦، طبعة أولى: ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ص ٧٦.

(٢٨) رولان بارت: «التحليل البنيوى للسرد من كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبى**، ص: ١٤.

(٢٩) المرجع السابق: ص١٤ .

(٣٠) نقلا عن مقال «التحليل البنيوى للسرد» المرجع السابق من ص١٤ إلى ص١٩.

(٣١) بهاء طاهر: الحب في المنفى ، ص: ١١.

(٣٢) المرجع السابق: ص١١ ـ ١٢

(٣٣) عرض البحث لجانب من هذا الموضوع قبل ذلك.

(٣٤) راجع في هذا الموضوع المعقد، وفي تفصيل الحواس الإحدى عشرة كتاب مدخل علم النفس ، تأليف. لندال. دافيدوف. ترجمة: سيد الطواب/ د. محمود عمر، دار ماكجروهيل للنشر ، ودار المريخ ، المملكة العربية السعودية، الرياض: ١٩٨٠م ص٢٤٥ وما بعدها.

(٣٥) انظر على سبيل المثال المقطع الأول من رواية **الصخب والعنف** لوليم فوكنر الذى رواه بنجى المعتوه. ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، طبعة ثالثة: ١٩٨٣م كذلك فيلم «فورست جامب» الذى عرض عام ١٩٩٥.

(٣٦) المقطع الآتى يعبر بشكل عميق عن تأثير الحالة النفسية على سارد **رباعيات الإسكندرية**، وكيف رأى المدينة من خلال هذه الحالة «شوارع تسرع عائدة من أحواض السفن، وبيوتها المهلهلة النخرة مائلة على جنبها، يتنفس بعضها في فم البعض الآخر، وشرفات مقفلة الأبواب تعج بالغثران، ونساء هرمات امتلأ شعرهن بدماء البق، وحيطان مقشورة تنحنى سكرى إلى الشرق وإلى الغرب منحرفة عن مركز جاذبيتها الحقيقى، شريط الذباب الأسود الذى يلصق نفسه بشفاه الأطفال وعيونهم يسابح رصة من الذباب الصيفى فى كل مكان...» **رباعيات الإسكندرية**. جورستين ـ لورانس داريل، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر. ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسى، الطبعة الأولى ١٩٦١، ص٢٩ .

(٣٧) تجرى أحداث الرواية فى مزرعة موز فى أفريقيا، ويستغرق السارد معظم صفحات الرواية فى وصف الأشياء والأحداث فى مظهرها الخارجى المحايد دون أن يلتبس هذا الوصف بأى تأثير نفسى.

راجع: روب جرييه «**غيرة**» ترجمة: سمير عزت نصار. دار النسر للنشر والتوزيع عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى ١٩٨٨، وانظر مثلا ص٢٣ التى تقدم نموذجا للسارد فى هذه الرواية.

(٣٨) فى الفصول الأولى يتحدث السارد عن أحد أبطال الرواية الذين تعاونوا مع الأمريكيين.

انظر ص٤٧. رواية «**مدن الملح التيه**» عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٥م.

(٣٩) مثلا: **عصفور من الشرق**: توفيق الحكيم/ **قنديل أم هاشم**: يحيى حقى/ **موسم الهجرة إلى الشمال**: الطيب صالح.

(٤٠) آلان روب جرييه: **نحو رواية جديدة** ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر بدون تاريخ ، ص١٣٤ .

(٤١) نظرية المنهج الشكلى: **الشكلانيون الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٢، ص١٨ .

(٤٢) سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائى**، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٩ ، ص٧٠ .

(٤٣) **نظرية المنهج الشكلى**: ص١٩٢

(٤٤) **نحو رواية جديدة**: ص١٣٥

(٤٥) المرجع السابق: ص١٣٦

(٤٦) ميشيل بوتور: **بحوث فى الرواية الجديدة**، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت ١٩٧١، ص١٠٢ .

(٤٧) ترفيتان تودوروف: «مقولات السرد الأدبى» من كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبى** ، ص٥٥ .

(٤٨) **تحليل الخطاب الروائى**، ص٧٧ .

(٤٩) المرجع السابق: ص٧٠ .

(٥٠) بهاء طاهر: **الحب فى المنفى**، ص ١٠٣ وما بعدها.

(٥١) المرجع السابق ص ٤٦ ـ ٤٧ .

(٥٢) المرجع نفسه، ص١٩٤ .

(٥٣) المرجع نفسه: ص٤٤ ـ ٤٥ .

(٥٤) تاريخ نشر الرواية.

(٥٥) كان هذا عنوان مقال على الراعى فى جريدة «**الأهرام**» فى شهر أغسطس عن الرواية.



شخصيات غربية
فى روايات عربية

صلاح صالح*

العلاقة بين الشرق والغرب، بين العرب وأوروبا، استأثرت بالمحاور الفاعلة لعدد كبير من الروايات العربية، منذ بدء عهد العرب بالرواية[١]، ضمن شكلها الحالى، وليس عبر أشكال السرد القصصى ونوياتها المعروفة فى الكتب التراثية كقصص القرآن، والقصص فى كتب السير والتراجم والأدب والأخبار[٢]، وحتى أيامنا المشرفة على نهايات القرن العشرين.

لقد توزعت الشخصيات الغربية فى الروايات العربية، على اختلاف تواريخ صدورها، بين مكانين رئيسيين: الأول: أوروبا فى الروايات التى دارت أحداثها فى بلدان أوروبية (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، (الحى اللاتينى) لسهيل إدريس، (وموسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، (قصّة حب مجوسية) لعبد الرحمن منيف. والثانى: البلدان العربية أو الشرقية (سباق المسافات الطويلة) لعبد الرحمن منيف، و(اللاز) للطاهر وطار و(مسك الغزال) لحنان الشيخ. وتنفرد (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، بعزل مكان اللقاء بين الشخصيات العربية والغربية عن أوروبا والوطن العربى، وجميع البلدان الأخرى، وتقيمه على سفينة فى البحر المتوسط، الذى يشكل مجالاً مكانياً مزدوجاً، وربما زمانيا مزدوجا، للفصل واللقاء بين أوروبا والعرب. وكأن (السفينة) رغم واقعيتها الحاملة إمكان التحقيق، فى الحياة والتخييل الروائى، انعدام للمكان أو مكان مطلق، مزدحم بالرموز والدلالات.

ولابد من الإشارة، فى هذا السياق، إلى وجود روايات عربية كثيرة، يحضر فيها الغربيون بأعداد كبيرة ومتنوعة، كـ (نجمة أغسطس) المزدحمة بمجموعات العمل الروسية والسويدية، أو المجموعات الكبيرة من جنود المستعمرين، فى الروايات التى تعرضت لمواضيع المجابهة معهم، وهذا ما لن يستدعى الوقوف والدراسة، لأن البحث معنى بالغربى، من

*جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

حيث هو شخصية روائية، لها فعلها الخاص وديناميتها الخاصة فى صنع النسيج الروائى.

إن كثرة الروايات العربية المكتظة بمثل هذه الشخصيات، تجعل استقصاءها أمرا صعبا وعديم الفائدة، فالاستقصاء يقع خارج الحدود التى يستهدفها البحث، لانتساب الاستقصاء إلى حقول الفهرسة والإحصاء والتصانيف المعجمية، مع تأكيد عدم وجود ضير فى أن تستفيد البحوث مما لدى هذه الحقول من وسائط الاستضاءة المعرفية، المكتسبة أحيانا ببعض الإيحاءات ذات الدلالة الخاصة كالإحصاء، ولكن ابتغاءها الحصرى يثقل البحث بما لا يعنيه، وبما لا يعطيه عمقا خاصا أو دلالة خاصة، لذلك، سأختار بعض الروايات، لتحدث عن بعض شخصياتها الغربية، انطلاقا من جملة أسس، محكومة مسبقا بحدود اطلاعى أولا، وبذائقتى الفردية، التى تنسب إلى هذه الروايات ولشخصياتها، ما تنسبه إليهم من قيم فنية وفكرية، ثانيا، دون أن يعنى وجود الذائقة الفردية وتدخلها فى الاختيار تغييبا للعناصر الموضوعية المستعينة بالمنطق الدرسى والنقد، فالذائقة الشخصية بحد ذاتها مركّب موضوعى، لا ينشأ، وربما يستحيل أن ينشأ، خارج الأطر الدرسية ومعايير النقد. والأسس هى:

١ـــ مراعاة الجدة فى التناول. لقد تناول الباحثون العرب والنقاد مسألة العلاقة مع الغرب فى الرواية العربية بكثير من الاهتمام والاحتفاء الخاص، لما لهذه العلاقة من أوجه فى تشكيل المنطقة العربية «سياسيا واقتصاديا وعسكريا واجتماعيا وحضاريا»(٣). لذلك، سأحاول الابتعاد عما تناولته الأبحاث الأخرى باستفاضة وتفصيل، مع الإشارة إلى قابلية الموضوعات والشخصيات التى تم بحثها واستعراضها إلى مزيد من البحث والتفصيل. ليس لأن الدراسات كانت قاصرة ومحدودة، بل لأن العمل الفنى الجيد قابل لقراءات متعددة.

٢ـ تمتّع النماذج بالسوية الفنية العالية. فالرواية غير الجيدة فنيا لا تستطيع أن تطرح أفكارا ذات شأن، ولا تستطيع أيضا أن تقدم شخصيات لها عمقها الخاص وغناها الخاص، وقابليتها بالتالى للبحث والتحليل، واستقراء الملامح ومحاولة تعميمها على المساحة التى تشملها حرارة الأنموذج؛ فالعمل الفنى الذى يعجز عن تحقيق الفنية المقنعة، يعجز بالضرورة عن تقديم الأفكار المقنعة، لأن مخاطبة الوعى بواسطة الفن أيسر من مخاطبته عبر الفكرة المجردة.

٣ـ توزع النماذج على عدد من البلدان العربية، لتجنب الخصوصية الإقليمية التى قد تتحكم فى سيرورة هذه الرواية أو تلك.

٤ـ صدورها فى العقود الأخيرة من هذا القرن، وهذا ما يعطى تناولها أهمية تنتسب إلى مجرد الجدة فى التناول.

ما الذى تضيئه دراسة الشخصية؟

فى دراسة الشخصية، يحسن التفريق بين دراستها من وجهة نظر الفلسفة وعلم النفس، ودراستها من وجهة نظر الفن، ولانستطيع، لضيق المجال، أن نقف لدى الشخصية خارج المنظور الفنى، بالرغم من كثرة التواشجات بين الفن والفلسفة.

> الشخصية قبل كل شئ مقولة من مقولات القيمة، وهى تحقيق لغاية وجودية، أما الفرد فلا يفترض بالضرورة مثل هذه الغاية. وهى أيضا رمز على التكامل الإنسانى والقيم الدائمة، وهى شاملة إذ تستوعب الروح والنفس والجسم جميعا(٤).

إن نزع الصفة الفردية عن مفهوم الشخصية أهم ما يعطى دراسة الشخصية «فلسفيا وفنيا» قيمتها، فالشخصية إضافة إلى ماتم ذكره، مركب إنسانى مجتمعى، يحكمه اتساق ـ ليس متجانسا بالضرورة ـ عضوى وبيئى وثقافى شامل، فتنضوى تحت العضوى الملامح الشكلية والنفسية والبنية الجسدية والجنس، وتنضوى تحت البيئى مجمل العناصر الجغرافية والتاريخية والانتماء القومى والعرقى وما إلى ذلك، ويشمل «الثقافى» كل البنى التى ينطبق عليها مفهوم «ما فوق العضوى» فى السلسلة التصاعدية التى استخدمها سبنسر شكلاً من أشكال تلخيص الوجود وتفسيره: «اللاعضوى، العضوى، مافوق العضوى»(٥)، وبتعبير آخر: يشكل

«الثقافى» كامل كتلة القيم والمعارف والعادات والتقاليد والأعراف التى تطبع الشخصية بمقادير مختلفة.

الفرد عموما ينزع خلال تجربة التثقيف إلى تبنى الشخصية النموذجية التى ترسمها بئيته أو جماعته، ولذلك يمكننا تحليل الشخصية المتحققة فى الواقع الموضوعى من الإشراف على مقدار كبير من العناصر المجتمعية والبيئية التى ينتمى إليها الفرد ـ الشخصية موضوع التحليل، ويمكننا أيضا من الوقوف على مقادير كبيرة من عناصر العقلية الجماعية السائدة، وعلى ما يدعى «نفسية الجماهير». فكيف إذا تم تجاوز الشخصية فى الواقع الموضوعى إلى الشخصية فى الفن؟ إن أى فنان سواء كان روائيا أو غير روائى، ومهما كان شأنه التقنى والمعرفى، يحاول أثناء رسم شخصيته أن يحشد عبرها أكبر كمية ممكنة من القيم والعناصر والملامح النفسية والسلوكية التى يراها متحدرة إلى الفرد من المجتمع، لتصبح الشخصية بالتالى نافذة يمكن الإطلال منها على مساحات واسعة من الواقع الحياتى، ويمكن أن تكون أيضا مسبرا يساعدنا فى تعرف التراكب الرأسى لمجمل القضايا الأخرى التى يضيق عنها المسح الأفقى.

وحتى فى الأحوال التى يتعمد فيها الفنان ـ الروائى خصوصا ـ أن يسرف فى تقديم ملامح شديدة الخصوصية والفردية عبر شخصيته، فإن هذه الشخصية أيضا تتمتع بصلاحية استخدامها لرصد ماحولها، لأن من غير الممكن ـ فنيا وواقعيا ـ وحتى فى حالة الافتراض النظرى، أن تتقدم مقطوعة ومعزولة عما حولها، لأن مقادير كبيرة من «ثقافية» الفنان وخبراته الحياتية العامة وتقنيته الخاصة، ومقادير كبيرة أيضا من «لاوعيه» تنتمى إلى عناصر مجتمعية وثقافية عامة تشاركه فى امتلاكها ومعايشتها أعداد أخرى ـ لا محدودة ـ خضع تكوينها النفسى والحياتى والثقافى لمؤثرات مماثلة.

ومن جانب آخر، نجد أن الفنان لايستطيع تقديمها معزولة ومتمايزة، ما لم يشر إلى نقاط تمايزها، فلا يمكن تقديم المتمايز خارج الإطار الذى يتمايز عنه، وإلا فقد سبب اعتباره متمايزا. إن الخاص صالح للدلالة على العام بوسائل مختلفة.

الشخصية على هذا الأساس تتجاوز الفرد وتتضمنه فى وقت واحد. إنها «التحقق الذى يتم داخل الفرد لفكرته»[٦]، ومن الطبيعى أن تتشكل الفكرة ـ الفردية أو العامة ـ من عدد كبير من الأفكار الجزئية التى تتقاسمها الجماعة التى ينتمى إليها الفرد، بأنصبة متفاوتة. إننا حين نتحدث عن الشخصية، فمن المهم أن:

> ندركها على أنها كل وليست جزءا، بل ولا يمكن أن تكون جزءا فى لحظة من اللحظات، وهى لايمكن أن تكون جزءا بالنسبة للمجتمع، أو بالنسبة لأى كل عام، إنها تمثل أعلى مكان فى سلم القيم، غير أن قيمتها العليا تفترض مضمونا كافيا يتجاوزها[٧].

وفيما يتعلق بخصوصية الرواية، فإن الشخصية فيها، تشكل بؤرة مركزية، لايمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها؛ فالرواية من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشخصية، لايعادلها فى ذلك سوى المسرحية التى سبقت الرواية فى الظهور بقرون عدة، وبقيت حتى بدايات الفن الروائى فى اكتساب النضج والانتشار، تستأثر بتقديم الشخصيات، وبقيت تنوع وتجود فى أساليب تقديمها إلى أن أصبح إتقان رسم الشخصية معيارا رئيسا، إن لم يكن وحيدا، لقياس جودة المسرحية وعاملا فى نجاحها وانتشارها، ولا أدل على ذلك من التذكير بشخصيات شكسبير العظيمة فى مسرحياته العظيمة مثل (هاملت) و(مكبث) و(عطيل). ولكن المرونة الكبيرة للرواية من حيث هى جنس أدبى، والحرية التى يمتلكها الروائى فى تشكيل عوالمه ورسم شخصياته، جعلتا «الشخصية الأدبية» أكثر اقترانا بالرواية من المسرحية، فالرواية جنس أدبى يلتهم كل ما يقدم إليه[٨]، وهذا ما يتيح للروائى بذل كل ما يريد من جهود، واستثمار كل ما يشاء من وسائل ثقافية وتقنية، تمكنه من بعض التفوق فى رسم شخصيته، بينما تضيع الشخصية المسرحية غالبا ضمن زحمة عناصر الفرجة التى تزحم العمل المسرحى. ولذلك، امتلأت الثقافة الإنسانية بشخصيات روائية عظيمة، يمكن أن يكون كل منها تكثيفا وتقديما محسوسا، واختزالا لعدد كبير من الأفكار والمفاهيم والقيم والمواقف

وغير ذلك، مثل راسكولنيكوف فى (الجريمة والعقاب)، وديمترى وإيفان وإليوشا فى (الإخوة كارامازوف) وآنا كارنينا وناتاشا روستوف وبيزوخوف فى (الحرب والسلام)، وأبلوموف فى الرواية التى تحمل الاسم نفسه، و(الأب جوريو) لبلزاك، «وإيما بوفارى» لفلوبير،.. وغيرهم وغيرهم.

وباختصار، فإن دراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة العالم الذى تتناوله الرواية عبر مستويين:

الأول: فنى جمالى، حيث يدخل رسم الشخصية فى صلب ما يعطى الرواية قيمتها الفكرية والجمالية. وبلغ من عناية الروائيين بالشخصية الروائية أنها اعتمدت أساسا لتصنيف بعض الأنماط الروائية، فعرف الاصطلاح الأدبى «رواية الشخصيات» التى كرس فيها الروائيون كل براعتهم وخبراتهم المعرفية لتقديم شخصيات تمتلك قابلية الخلود والانضمام إلى ما يشكل ثقافة الإنسان. لقد كان الروائيون فيما ترى فرجينيا وولف «يشعرون أن فى الشخصية دائما شيئا شيقا»(٩)، وفى هذا الإطار، يوحد هنرى جيمس بين الشخصية والأحداث التى لاتصير الرواية رواية دونها، «فما الشخصية سوى تمثيل للأحداث، وما الحدث سوى تمثيل للشخصية»(١٠).

وتذهب فرجينيا وولف إلى أبعد من ذلك إذ تعتقد أن:

> جميع الروايات تعالج الشخصية. وأن الشكل الروائى ـ هذا الشكل الأخرق ـ كثير الكلام، غير الدرامى، الثرى المرن الحى إلى هذا الحد ـ قد خلق من أجل التعبير عن الشخصية، وليس للتبشير بالعقائد أو التغنى بأمجاد الإمبراطورية البريطانية(١١).

والثانى: فكرى معرفى، وقد تقدمت الإشارة إليه عبر انتفاء الفردية عن مفهوم الشخصية، واعتبارها نافذة للإطلالة على البنى التجاورية فى القطاع الاجتماعى الإنسانى الذى تشمله الإطلالة، ومسبرا يمكننا من تعرف التراكب الرأسى فى القطاع نفسه.

الروايات العربية التى تتناول شخصيات غربية، تقوّل هذه الشخصيات نظرتنا إلى نظرة الغرب إلينا بشكل رئيسى، وليس النظرة الغربية إلى الشرق بشكل موضوعى، فذلك ما يحاوله الغربيون الذين يمكن أن يتناولوا الشرق العربى فى أعمالهم (رباعية الإسكندرية) لداريل، (الغريب) لكامو، (جنة على نهر العاصى) لموريس باريس، على سبيل المثال. كما أن الروايات العربية تتضمن شيئا كبيرا من الموضوعية فى معاينة نظرتنا إلى الغرب، ويجب أن نثبت لها محاولاتها الجادة فى توخى الموضوعية، ومقاربة الحقائق التاريخية، والامتناع عن مخالفة الواقع الموضوعى وعدم تحميله ما لا يحتمل، ولجوء بعضها إلى استثمار الوثائق ـ مثل (سباق المسافات الطويلة) ـ أثناء تناول هذا الموضوع، خاصة أن بعض كتاب الروايات يمتلكون ثقافة مميزة فى العمق والشمول، فى الجانب السياسى خصوصا، على خلاف ما وجدناه لدى معظم الروايات الصادرة فى النصف الأول من القرن، مثل (عصفور من الشرق) التى حاولت تقديم ما تتمنى أن تكون عليه نظرة الغرب إلينا، بدلا من محاولة الاقتراب الموضوعى من هذه النظرة.

وبسبب ضخامة المادة، وتوخيا لتجنب التكرار، سأحاول الإشارة إلى الشخصيات الغربية بإيجاز، مكتفيا بتحليل شخصية «بيتر ماكدونالد» فى (سباق المسافات الطويلة) لجملة اعتبارات تتلخص فى أهمية ما تتناوله الرواية فى المرحلة التاريخية والمكان، وفى ملامحها الفنية المميزة، وفى تشعب القضايا السياسية والفكرية والحضارية التى تتناولها الرواية بغزارة وعمق.

أ ـ سوزان فى (مسك الغزال)(١٢)

أهم ما فى (مسك الغزال) التى كتبتها حنان الشيخ، أنها تتناول العالم من خلال أربع شخصيات نسائية (سها ونور وسوزان وتمر)، تتقاسم الأحداث وعناوين الفصول، وقد أدى رسم هذه الشخصيات النسائية بيد «امرأة» إلى إعطائها مقادير إضافية من الصدق الفنى، والحرارة الخاصة التى يمكن أن تنشأ عن المشاركة فى الانتماء إلى «الجنس الأنثوى»، مع الإشارة إلى وجود شخصيات نسائية فى الأدب العالمى، طافحة بما سميته «صدقا فنيا وحرارة» كإيما بوفارى وآنا كارنينا، أبدعها كتاب ذكور.

«سوزان» فى الرواية هى الشخصية الثالثة فى ترتيب عناوين الفصول، والثانية فى استئثارها بالعدد الأكبر من الصفحات، وهى أمريكية قدمت مع زوجها العامل فى دولة بترولية عربية، ترمى الكاتبة من عدم تسميتها إلى اعتبارها نمطا لجميع الدول البترولية الأخرى. وتقيم سوزان علاقة وَلَه جنسى» بمعاذ العربى، المتزوج والموظف المهم، ويصل وله سوزان بمعاذ إلى درجة طلب الانفصال عن زوجها «الأمريكى» لتصير زوجة لمعاذ، حتى لو كانت زوجة ثانية، لكن معاذاً يصاب بمرض جنسى، انتقل إليه من «سيريلانكا»، ونقله إلى زوجه، ومنها إلى جنينها الذى صار طفلها الرضيع، فكان من الطبيعى بعد ذلك أن تقلع عن فكرة الزواج.

مما يمكن أن يؤخذ على الرواية، غرقها فى المسائل الجنسية، كأن بطلاتها الأربع لا شأن لهنّ خارج التفكير بنصفهن الأدنى، وربما كان ذلك الغرق متعمّدا تريده الكاتبة ناتجا للكبت التاريخى والجو الحريمى المغلق وعزل المرأة عن ميادين العمل، بالنسبة إلى الخليجيات، لكن حمّى الجنس تنتقل إلى سها «اللبنانية» وإلى سوزان «الأمريكية».

وبالنسبة إلى سوزان، استطاعت الكاتبة أن تقدمها كأنثى مطلقة، أكثر مما استطاعت تقديمها أنثى أمريكية، أو زوجة رجلِ أعمال أمريكى فى الخليج. وفى هذا الخصوص، يجب أن يسجّل للكاتبة براعتها فى تقديم شخصية من لحم ودم، تزحمها الهموم الحياتية حتى التخمة أحيانا، ولا تستطيع أن تخرج من أزمتها الناشئة عن انزوائها فى منزلها، المنزوى فى مدينة منزوية فى دولة منزوية تحَرم على النساء اختلاطهن بالرجال، إلاّ عبر إسرافها فى ممارسة الجنس مع معاذ، وسوزان «الأمريكية» تبدو فى الرواية مختلفة عن «الأوروبيات» اللواتى لايستطعن إخفاء استعلائهن على سواهن إلا فى حالات نادرة، فهى عملية «براجماتية» تحاول إتقان الاندماج فى محيطها الطارئ، ويبلغ بها اندماجها حد الذهاب إلى إحدى اللواتى يمارسن السحر والشعوذة، من بنات البلد، فى سبيل استعادة معاذ الذى بدا منصرفا عنها، ولم يكن أمامها إلا الإيمان بفعالية «الوصفة السحرية»، فقد عاد إليها معاذ شديد الوله، محموما بالرغبة فيها، إلى درجة أنه لم يستطع انتظارها لفراغها من إعداد القهوة، فاضطرا إلى ممارسة اللعبة الجنسية واقفين فى المطبخ (١٣).

ما يمنع العلاقة بين سوزان ومعاذ من اعتبارها علاقة حب، أمران: الأول: أنها رأت فى معاذ فحولة خاما فائضة عن حدودها المألوفة فى محيطها الغربى، ومن «العملى» والمفيد له ولها، استغلالها وامتصاص غزارتها الفائضة عن حاجة زوجه الشرعية «بنت البلد»، كأن امتصاص فائض الفحولة عنوان مبطن، أو تصوير بلاغى مضمر أيضا، لامتصاص الفائض البترولى العربى الزائد عن حاجة البلد. والثانى: طموحها الفردى لتكوين ثروة خاصة بها لا يشاركها فيها حتى زوجها، فقد أغرقها معاذ بالهدايا، لكنها فى محصّلتها النهائية كانت دون تصوراتها المستثارة بأحلام قادمة من (ألف ليلة وليلة).

فى آخر المطاف، يصاب معاذ بالزهرى، نتيجة شرهه الجنسى، واختياره الجهة الخاطئة «سيريلانكا ـ الشرق» لاستثمار فائضه الذكورى، فلقد ذهب إلى أوروبا بصحبة سوزان، وهناك عاشر مومسات كثيرات، لكن أية منهن لم تنقل إليه أمراضا. لقد انتقل المرض إلى البلد «المتخلف» من بلد آخر «متخلف» أو أكثر تخلفا، كأن من مقاصد الرواية أن تقول: الغربيون ينهبون خيرات البلد ويمتصونها إلى آخر قطرة، لكنهم لايدمرونها أو يجهزون عليها، إنهم يقدمون السبب والعلة المحرضة، ويتركون سواهم ينجز فعل التدمير، مثلما فعلت سوزان بالاشتراك مع «المشعوذة، بنت البلد» وبالاشتراك مع سذاجة الزوجة، وبالاشتراك مع تكوين معاذ الفردى والاجتماعى، لتشكيل أتونه الذكورى، وعندما جرّب استثمار «فائضه» بمعزل عن سوزان، «الغربية عموما» والأمريكية خصوصا، أصابه العجز والمرض والانهيار.

ب ـ الضابط الفرنسى فى (اللاز) (١٤)

تنضم (اللاز) الطاهر وطار إلى الروايات التى تنزع إلى هجاء الغرب بواسطة تأنيثه(١٥)، إذا تمّ عزل شذوذ الضابط الجنسى السلبى عن مدلولاته ومحاميله الأخرى، فمما ينفى

عن الضابط مطلقية شذوذه السالب، تحوله من أنثى فى السرير إلى جلاد متوحش يتلذذ بتعذيب ضحاياه أثناء التحقيق مع الثوار وأثناء الانتقام من الفلاحين الجزائريين. الكاتب لايفى الشذوذ وفقدان الذكورة عن الضابط، مقابل حقنها فائضة فى اللاز، فالضابط يؤكد ما يماشى تخنثه عندما يضنب من بعطوش أن يضاجع خالته(١٦) ليستمتع بمرأى المضاجعة، ومضاجعة المحرمات تحديدا. لكن الضابط يحصر تعامله الجنسى مع الجزائريين، فعندما يهرب اللاز يضنب من بعطوش أن يحل محله فى السرير، مع أنه يستطيع إيجاد فرنسى يمارس الشذوذ معكوسا ليقوم بمهمة الجزائريين. وهذا ما يشير إلى إمكان اعتبار العلاقة بين الضابط واللاز علاقة استغلالية امتصاصية فالضابط يسمى شذوذه «مرضا»(١٧)، ويعتبر مهمة اللاز فى سريره علاجا، وسواء اعتبر الكاتب بلسان الضابط العلاقة الشاذة مرضا وعلاجا، بالمفهوم المحدد للمرض والعلاج، أو امتد بطرفى العلاقة إلى مطلقاتهما: الضابط إلى المستعمر الفرنسى، واللاز إلى المستعمر الجزائرى، فإن العلاقة تظل فى إطار الاستغلال الامتصاصى، بكل بشاعته وقبحه، فلا يكتفى المستعمر بأخذ كل شئ من البلد المنهوب، بل يريد ـ ويرى هذا من حقه ـ أن يمتثل لأكثر رغباته شذوذا وابتعادا عن أشكال الاستغلال والاستلاب المعهودة فى التاريخ الاستعمارى.

مما يمكن أن يضاف، بخصوص شخصية الضابط الفرنسى أيضا، أن الكاتب، ربما عمد إلى تقديم مفهوم ـ مستحدث جزائريا ـ للرجولة التى تفترق عن الذكورة دون أن تتضمنها بالضرورة، بل يمكن أن تناقضها، فالضابط رغم تخنّثه يقوم بما يراه واجبه على أكمل وجه، بل يقوم بأكثر الأدوار تعارضا مع أنوثته النامية: «التعذيب الوحشى للرجال حتى الموت»، فالرجولة لاترتبط بفرط الذكورة، إنها يجب أن تتضمن كثيرا من العناصر التى يحملها الضابط، رغم بشاعة الدور الذى يؤديه باتجاه الجزائريين كإتقان العمل، والتفانى فى أدائه دقيقا وكاملا، ودون أن تعوقه الرغبات، إضافة إلى إمكان اعتبار تزلفه إلى «الحثالة الجزائرية» من خلال مخاطبة الرغائب الدنيا، سبيلا للخيانة، مع حرص الكاتب على دمج فكرة الخيانة بالقذارة والشذوذ، فارتبط التحول الإيجابى للاز بتحرره من سرير الضابط.

لقد كان الجنود الفرنسيون يغتصبون النساء الجزائريات، باعتبارهن إمكاناً للاستغلال والنهب، وإذا احتاج أحدهم للاغتصاب السلبى المعكوس كالضابط فى (اللاز)، فلا تختلف جوهرية الصورة. وكذلك، لابد من الإشارة إلى أن رسم شخصية الضابط بالشكل الذى رسمت فيه، اتهام للحضارة الأوروبية فى مرحلتها الاستعمارية بالتناقض المريع، وافتقاد هويتها الإنسانية، واعتبارها حضارة «مخنثة» تدعى الإنسانية المفرطة فى النعومة، وتنسب لنفسها احتكار دعاوى المحبة والسلام، وتحضير الشعوب المتخلفة، وترتكب بحق هذه الشعوب أبشع أشكال الإبادة الجماعية الممنهجة، لتظل آخر المطاف حضارة الغاية التى تبرر الوسيلة.

ج ـ كريستوفر كولومبس فى (متاهة الأعراب فى ناطحات السراب)(١٨)

هذه الرواية المفعمة بما يسمونه «الكوميديا السوداء» استطاعت تحطيم الأنماط السردية المألوفة فى الرواية العربية بنجاح كبير واستطاعت أن تفعل ذلك فى رسم الشخصيات.

> إن مفهوم الشخصية التقليدى يتلاشى بمقدار ما يرتكز على فكرة الاستقلال الجوهرى، أى الاستقلال عن نسيج التشابه، فكل ما يتضمن تلك الشخصية (الكنى والأسماء) قد وجدت، عرضة للتغير وعرضة لتعانى تحولات غريبة(١٩).

فكريستوفر كولومبس أمريكى فقط، هبط بالمظلة لاستكشاف بحيرات السراب المجهولة التى كان اكتشافها وقفا على الأقمار الصناعية الأمريكية، ويتفانى فى أداء مهمته لدرجة تعريض حياته للخطر، إذ يصعد المئذنة ويغطس فى بحيرة السراب القريبة للتثبت من حقيقتها، معرضا جمجمته للتحطم. ويتتالى صنع المعجزات على يديه ويدى جماعته، ابتداء من استغلال السراب فى أغراض صناعية عجائبية، مغلفة بالسرية والكتمان، وانتهاء بعزل زعماء القبائل عن قبائلهم وتحويلهم إلى أبطال خرافيين، يتناسلون كالآلهة فى الخرافة وفى الواقع الموضوعى.

وكريستوفر كولومبس كائن تجريدى بلا ملامح، واسمه يتغير باستمرار، فمرة يكون كريستوف، ومرّة مستر كريستوفر، ومرة مستر كولومب، ومرّة كريستوفر... إلخ. وهذه التغييرات الشكلية الطفيفة التى حرص الكاتب على تعمدها بإتقان فنّى زاخر بالدلالة، تظل متمحورة حول الخيط الجوهرى الذى ينتظم هذا الكائن الأمريكى المجرد، الذى لا يغيب عنه انحداره من عائلة المستكشفين الأوروبيين الأوائل، الذين افتتحوا العصر الاستعمارى على مصاريعه كلها، رغم كل ماقدّموه لحضارتهم، وللحضارة الإنسانية أيضا، من اكتشافات وإنجازات على صعد مختلفة.

لاتحتل هذه الشخصية مساحة كبيرة من الرواية، وقد حرص الكاتب ـ كما سبقت الإشارة ـ على تجريدها، حتى من ديمومة اسمها، وهذا يشى بحرصه على تنميطها وإخراجها من فرديتها وحياتها الإنسانية، وجعلها اختزالا وتكثيفا لملايين الغازين والمستعمرين القادمين تحت راية الاستكشاف العلمى وتحضير مناطق التخلف.

د. هاملتون فى (مدن الملح)[٢٠]

يمكن اعتبار هاملتون فى خماسية عبد الرحمن منيف المشهورة تطويرا وامتدادا «أكثر عقلنة، وأكثر تنوعا وغنى» لشخصية بيتر ماكدونالد فى (سباق المسافات الطويلة)، فهما إنجليزيان يقومان بمهمتيهما فى بلد نفطى، وهما يملكان لتنفيذ المهمتين إمكانات كبيرة وصلاحيات كبيرة، رغم انتسابهما إلى مرحلتين تاريخيتين مختلفتين، وسيرورة الأحداث الروائية ضمن بلدين شرقيين مختلفين.

لكن ما يمنع التفصيل فى الحديث عن شخصية هاملتون فى (مدن الملح)، بدلا من ماكدونالد فى (سباق المسافات الطويلة) أمران: الأول: ضخامة المادة الروائية فى (مدن الملح) وبالتالى احتياج ملاحقة الشخصية واستقصاء ملامحها إلى عدد كبير من الصفحات. والثانى: استئثار ماكدونالد بمحورية الأحداث فى (سباق المسافات الطويلة) مقابل وجود هاملتون فى (مدن الملح) مرافقا بعدد كبير من الشخصيات التى تتفوق عليه فى براعة رسمها الفنى واستئثارها بأنصبة أكبر فى تشكيل المادة الروائية ومحورية الحدث. وهذا ما أدى إلى جعل شخصية ماكدونالد أكثر قابلية للإحاطة الدرسية، فقد استطاع الكاتب لأسباب كثيرة يتعلق أبسطها بالفارق الحجمى بين الروايتين أن يقبض على ماكدونالد بشكل أكثر ضبطا وإتقانا، ويستطيع القارئ والدارس أيضا أن «يمسكها» بشكل أفضل.

هـ ـ نيكولا فى (فساد الأمكنة)[٢١]

لقد أحيطت شخصية نيكولا فى هذه الرواية بإشارات كثيرة عكست براعة رسمها، وبراعة اختيارها، ونشرت عددا من المناخات والتساؤلات والإحالات، وجدت فى تعددية القراءة وتعددية الفهم ما أعطى الرواية والشخصية موقعا فريدا فى خارطة الرواية العربية.

إن ما عهدناه لدى معظم الروائيين العرب، من إخضاع شخصياتهم الروائية لمقادير كبيرة من التنميط والترميز، يجعل الخروج عن هذه النسقية موسوما بعناصر إيجابية ولافتة، لأن ذلك يسهم فى تقديم شخصية تنبض بالحياة، بدلا من التحنط فى تابوت النمط، والتغلف بالشعارات والإيديولوجيا، ولأن ذلك يسهم فى «نزع الألفة»[٢٢] الذى يعتبره الشكلانيون الروس وسما ومعطى جوهريا فى الفن، فنيكولا شخصية أوروبية، ليست مألوفة فى الرواية العربية، وربما ليست مألوفة فى الحياة أيضا. وهذا لايعنى أن نقص ألفتها يؤدى إلى إغراقها فى اللاواقعية والشطط الخيالى، لأن ما يحدث على الورق فى (فساد الأمكنة)، قد يكون أكثر واقعية وقابلية للتحقق الموضوعى مما يحدث فى الواقع الموضوعى ذاته. وإثبات واقعيتها بالمعنى الفنى الشائع لا الحصرى، لا يسعى إلى إضفاء القيمة عليها، بل يبتغى إثبات الفرق بين «نقص الألفة» من جانب والخيالى والسحرى من جانب آخر.

وصبرى موسى لم يكتف بجعل نيكولا يخرق رتابة النمط وفتور النموذج، بل جعله حالة قابلة للوقوف مقابل «النمط»، كأن الوقوف المقابل للنمط، نمط من نوع آخر مستحدث. وفى هذا المفصل الدقيق القائم بين النمط ونقيضه، بين النمط وتجاوزه، ينشأ تماثل ذهنى بين فكرة النمط وتهشيمها، فيصبح التهشيم جزءا من الفكرة المناقضة

للنمط، ونفيا لمطلقيتها فى الوقت نفسه، فالجزء هنا ليس كلية الفكرة ولكنه مستغرق فيها ويتجاوزها، والفكرة أيضا تشمل الجزء ولا تقتصر عليه.

تبتدئ فرادة نيكولا بجنسيته الروسية، فلم تقم بين العرب وروسيا القيصرية علاقات استعمارية كتلك التى قامت مع الغرب الأوروبى. وفى اختيار هذه الجنسية يكمن قدر كبير من وسم نيكولا بعناصر الفرادة والتفوق الفنى، ومفارقة النماذج السائدة من الأبطال الغربيين المعهودين فى الروايات الأخرى. لقد جعله الكاتب روسياً غادر وطنه خلال أحداث الثورة البلشفية لتحقيق عدد من الغايات الفنية والفكرية يلخصها انعدام العلاقة الاستعمارية بين روسيا والمنطقة العربية، وجعله مهاجرا شبه هارب من النظام الاشتراكى الجديد، لينفى عنه الصفة الإيديولوجية السياسية التى كانت، وربما مازالت، تثير تحفظات أناس المنطقة العربية، وخصوصا فيما يتعلق بربط فكرة الاشتراكية «الشيوعية» بفكرة الإلحاد ومعاداة الدين.

لذلك، لم يأت نيكولا مبشرا مسيحيا، ولا مبشرا شيوعيا، ولم يأت مستعمرا ناهيا، لقد كان ضائعا، وجاء إلى إحدى متاهات الصحراء إمعانا فى المزيد من الضياع.

ابتدأت مأساة نيكولا بخروجه من وطنه، وصارت كل الأمكنة بعدئذ فاسدة، يفسدها النهب وتفسدها الخيانة، وتفسدها السلطات الغاشمة والبشر، وكل شئ. وعبر تراكم الفساد كان نيكولا يمعن فى الضياع من جانب، ويمعن فى المبالغة فى تطهير نفسه متسقا مع تنامى الطهر الذى وجده فى الصحراء من جانب آخر.

لايهمنا فى إطار هذا البحث جوانب نيكولا الإيجابية كلها، فما ليس فيه من عناصر الشخصيات الأوروبية المعهودة، أى انتفاء علاقته الاستعمارية الاستغلالية مع سكان المنطقة، ومحاولته الصادقة فى اعتبار تلك الزاوية الجنوبية الشرقية من الصحراء المصرية وطنا حقيقيا «يوشك أن ينتمى إليه»[٢٣] هو المهم والأجدر بالإشارة. فقد استطاع نيكولا أن ينفى عن الأوروبيين فى المنطقة العربية مطلقية وجودهم السلبى العدوانى الرامى إلى مجرد النهب واستغلال المنطقة.

لقد ظهرت (فساد الأمكنة) فى الفترة التى تلت طرد الخبراء السوفييت من مصر، ولا أستطيع أن أجزم باعتبار الرواية نوعا من التحية المتواضعة لهؤلاء الخبراء، لأن نيكولا الروسى يحمل الكثير من ملامح «الخبير السوفييتى» الذى عرفته مصر ودول عربية أخرى، على أصعدة مختلفة «نفسيا وسلوكيا واجتماعيا ومهنيا». إضافة إلى منطق التعامل مع المنطقة وسكانها، وافتراق ذلك عن منطق الغربيين الآخرين. إن فرادة شخصية نيكولا، وظهور الرواية فى الفترة المشار إليها يجعلان الربط بين نيكولا والخبراء السوفييت أمرا مقبولا وممكنا، ومرجحا أيضا.

و- بيتر ماكدونالد فى (سباق المسافات الطويلة)[٢٤]

مما يميز هذه الرواية، على غرار (فساد الأمكنة) انغزالها حول شخصية محورية غربية، فالشخصيات الغربية الأخرى فى الروايات الأخرى، كانت تدور فى فلك الشخصيات الأساسية التى كان لها نصيب يكبر أو يصغر فى الاستئثار بمحورية الحدث. أما بيتر ماكدونالد فقد كان «كل شئ» فى الرواية؛ الأحداث تنغزل حوله، والأمكنة ترسمها عيناه، والزمن الروائى ينتقل ويتشكل وفق انتقالاته، ووفق المحطات الحياتية التى يعيشها أو التاريخية التى يعيها، والأشخاص والمجموعات البشرية الأخرى والشرق والطقس وأوروبا وأمريكا، كل ذلك ترسمه الرواية منعكسا فى وعيه ومزاجه.

الأمكنة الروائية مذكورة بأسمائها المعروفة «لندن، بيروت، زيوريخ...»، باستثناء البلد الشرقى الذى تدور فيه معظم الأحداث، ولكن الإشارات تقود القارئ إلى إيران، ابتداء من تسميات الشخصيات: «رضا صفراوى عباس، شيرين، ميرزا، أشرف آية الله»، وانتهاء بطبيعة المرحلة التاريخية المقصودة بالمعاينة، وهى المرحلة التمهيدية لواحد من الانقلابات العسكرية فى التاريخ المعاصر، لا يحددها الكاتب بإطارها الزمنى المحدد، ولكن طابعها العام يتلخص فى المحاولات الإنجليزية التقليدية للمحافظة على الامتيازات - النفطية خصوصا - التى فرضتها بريطانيا العظمى أيام عزها الاستعمارى، على مختلف المستعمرات، والدأب الأمريكى الرامى إلى إزاحتها والحلول محلها. مع تأكيد أن ما ينطبق

على «البلد الشرقى» المحدد بإطار الرواية يمكن أن ينطبق على بلدان عربية وإسلامية كثيرة. ومن هنا، يكتسب التحدث عنها أهمية إضافية.

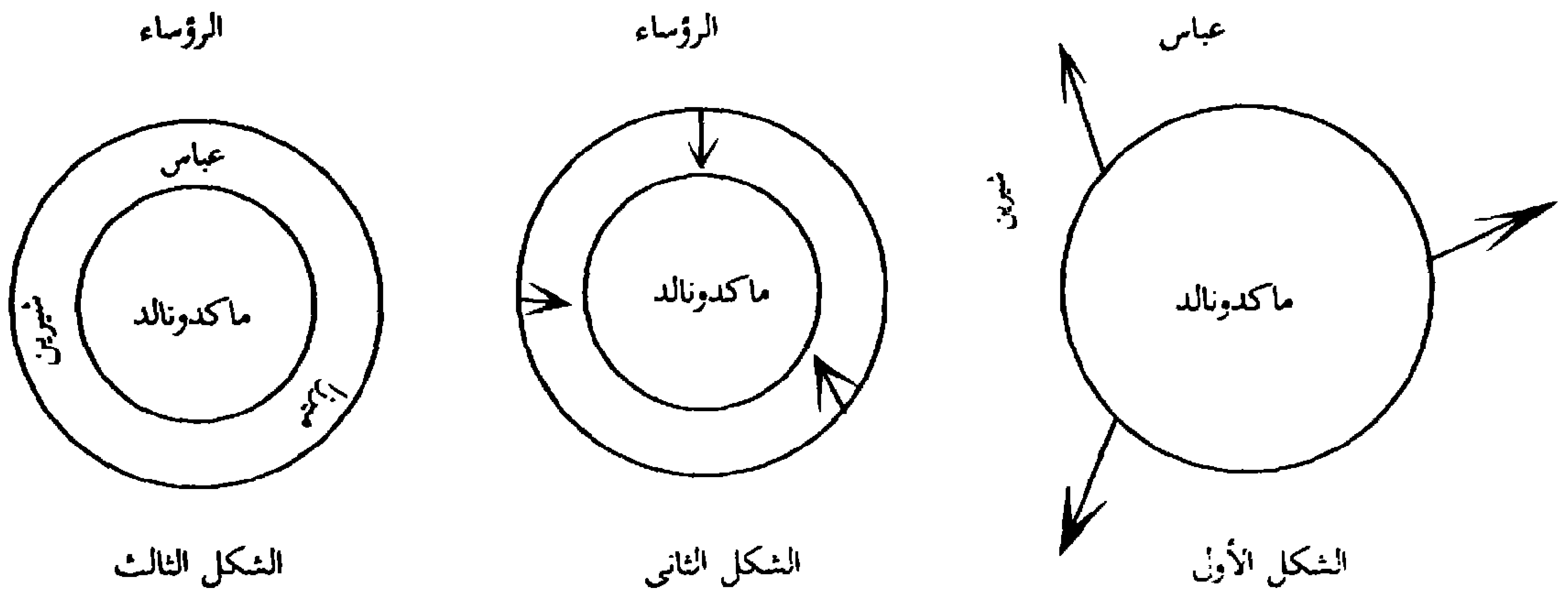
هناك «فرق بين الرواية التاريخية والرواية التى تؤرخ»[٢٥]، وهذه الرواية من النوع الذى يؤرخ لهذه المرحلة الدقيقة الممتدة على عدد كبير من البلدان، ويستغرقها عدد من العقود التى تلت منتصف القرن. وعنوانها يشى إلى درجة كبيرة بمضمونها وسيرورتها الخيطية المزدوجة زمانيا ومكانيا، فالزمن فيها وإن تجلى مرتدا فى بعض الارتجاعات المتدفقة فى تداعيات البطل، فإنه يسير إلى الأمام. والتحرك فى الأمكنة يبدأ من لندن وينتهى فى حدود البلد الذى ينتهى فيه السباق.

وسباق المسافات الطويلة بين الدول الاستعمارية لا تختلف تقنيته عن تقنية السباقات الطويلة التى يجريها العداءون، فالعداء المرشح للفوز يعدو ببطء فى بداية المسافة لكيلا يستهلك قواه دفعة واحدة، لكنه فى المرحلة الأخيرة يسير بأقصى ما يستطيع من سرعة ليكسب الفوز، ولندن بدأت السباق بشكل صحيح، لكنها لم تسرع حين أصبحت السرعة واجبة، والنتيجة كانت انضمامها إلى قائمة الخاسرين.

لاشك فى أن نسج الرواية كلها حول شخصية بيتر ماكدونالد، مدير المبيعات السابق فى إحدى شركات النفط، يعكس الفكرة القائلة بأن أوضاع الدول فى العالم الثالث، خصوصا دول النفط، ترسمها الإدارات السياسية الغربية ومصالح الشركات الكبرى، مهما بدا الفعل الذاتى لهذه الدول متفجرا ومتمتعا بما يدل على حصرية انبثاقه من ظروف البلد الداخلية البحتة. فالشخصيات المحلية: «ميرزا، عباس، شيرين» حاضرة فى سباق المسافات الطويلة، بشكل فاعل روائيا وبشكل ممكن واقعيا، ولكنها حاضرة إلى جانب سواها من الشخصيات الغربية الفاعلة أيضا بالدرجة ذاتها روائيا وواقعيا: «مستر راندلى، السفير الإنجليزى، هوفر، فوكس...»، فكأن وجود الشخصيات المحلية واحتكارها أشكالاً من الفعل التالى للفعل المحورى «ماكدونالد» يحدد حضورا محدودا وتاليا للدور الذى تلعبه الدول المستضعفة فى صنع أوضاعها وتقرير مصيرها. وربما كانت العلاقة بين ماكدونالد وشيرين شكلا من التكثيف الفنى للعلاقة الاستعمارية بين بريطانيا والبلد الشرقى، فقوة شيرين ـ الأنثى تكمن فى فتنتها الطاغية وكنوزها الأنثوية الخفية والمعلنة اللامحدودة، ونقطة ضعف ماكدونالد ـ الذكر تكمن فى عجزه عن مقاومة إغراء هذه الكنوز، كالدولة الاستعمارية التى تعجز عن مقاومة نهب المستعمرات.

الآخرون حاضرون، وأهم مافى حضورهم أن الشخصية المحورية ماكدونالد حاضرة بهم ومن أجلهم، لكنهم يدورون فى فلكه، ويعجزون عن احتكار أحداث وأفعال، وحتى حوارات دونه، فحضورهم يشكّل أرضية ومناخا لابد منه، لتأطير وجود البطل، ومهما تمتّع حضورهم بفاعلية ترتكز على تشكيلهم طرفا لابد منه فى أى تفاعل جدلى أو حتى حوارى، فهو الحضور الهزيل الذيلى التابع المماثل لوجود الأنظمة الذيلية التابعة. وفى الشكل الأول يمكن توضيح علاقة ماكدونالد بالشخصيات المحلية المحيطة به، إنها تحيط به وتؤطره بطريقة ما، تتلقى تأثيراته وأفعاله، رغم أن بعض أفعاله يتعداها ويتجاوزها، بالإضافة إلى أن هذه الشخصيات مجتمعة تشكل إطار ماكدونالد فى الشرق، ولكنها تعجز عن تشكيل دائرة متجانسة تامة الاستدارة ومكتملة الإحاطة والتأطير.

وعلاقة ماكدونالد بالشخصيات الغربية ـ رؤسائه تحديدا ـ تأخذ صيغة محورية أخرى حتى لو بقى ماكدونالد محورا. فهم يرسلون تأثيراتهم، وهو يتلقاها بكثير من السلبية التى تزيده انكفاء على ذاته ودورانا حول محوره الذاتى الجوانى. وهو يحاول أن يرسل تأثيراته، لكنها تبقى عاجزة عن إحداث الفعل والجدوى وتبقى ضمن محيطه المتأثر بقوى التلقّى والجذب أكثر من قدرته على الإصدار والنبذ. والشكل الثانى يوضح هذه العلاقة. أما بالنسبة إلى علاقة هذه الشخصيات بالشخصيات الشرقية المحيطة بماكدونالد، فإنها تتم عبر ماكدونالد لتؤكد محوريته من جانب، ولتحكم تطويق الشرقيين من جانب آخر، فتضيق حيز حركتهم وتحاول جعلها محكومة بالسير ضمن اتجاه إجبارى واحد، والشكل الثالث يوضح هذه العلاقة:



الشكل الأول — الشكل الثانى — الشكل الثالث

هذا من جانب الصياغة الفنية التى محورت ماكدونالد فى مركز الأحداث وجعلته شخصية محورية حتى بالنسبة إلى أولئك الذين يصدرون إليه الأوامر. أما فيما يتعلق بملامحه النفسية والفكرية العاكسة لأحد الجوانب المهمة فى التصوير المتبادل بين الغرب والشرق، خلال المرحلة الاستعمارية الجديدة، مرحلة الاستعمار الاقتصادى النفطى، فقد نجح الكاتب فى تقديم ذلك ضمن عدد كبير من التفاصيل والجزئيات التى أرهقت الرواية، فقد استأثر وصف الشرق وانتقاده بعين المستعمر الأوروبى الجديد، صفحات طويلة إلى الحد الذى لايخفى جهد الكاتب وإصراره على مطّها بشكل يبدو مفتعلا وخارجا عن السياق العام للرواية، فكلما أوحت نهاية فصل بالانتقال إلى سواه فى محطة جديدة «حدثيا وزمانيا ومكانيا» يتذكر الكاتب عبر بطله ماكدونالد انتقادا جديدا، أو أهجية، أو أمرا عاماً، فيبقيه فى محطته نفسها، ليسترجع معه حدثا صغيرا عابرا، لا تخفى عناصر افتعاله، ويجعل من هذا الحدث محض مطية أو منبر، لتقديم ما فاته، وهذا لايقلل من شأن الرواية وأهميتها، فهى الوحيدة فى حدود اطلاعى التى تتمركز بمجملها حول واحد من هؤلاء المبعوثين والمفاوضين الغربيين الجدد، الذين حلوا محل القادة العسكريين والجيوش الجرارة، لفرض أنظمة الدول التابعة أو فرض تغييرها، ورسم سياساتها وأوضاعها داخليا وخارجيا. وقد قدمه الكاتب إنسانا من لحم ودم ممتلئا بالهموم الصغيرة والكبيرة؛ بحيث يجعله وضعه الإنسانى يمشى على قدمين فى الرواية، ويفقده قابلية التحنط فى توابيت الأنماط التى اعتاد القارئ العربى أن يتعثر بها فى عدد كبير من الروايات. وفى النقاط التالية سأحاول تقديم الملامح الأبرز للسمات الفكرية والنفسية التى وضعها عبد الرحمن منيف فى بيتر ماكدونالد، مراعيا الترتيب الذى اعتمده الكاتب لتطوير شخصية بطله ونقلها من طور إلى طور، بحيث أنقذته من برودة النمط وهشاشته كما أسلفت، وأعطته سيرورته الحياتية والنفسية التى أنقذته من البقاء فى أسر الورق:

١ــ من هو ماكدونالد؟ إنه ضابط سابق فى سلاح البحرية البريطانية، وقع أسيرا بيد الألمان وقضى فى معتقلات النازية عامين، وبعد الحرب صار موظفا فى إحدى شركات البترول، وظل يصعد فى منصبه الوظيفى بسبب إخلاصه ودقته فى العمل، إلى أن صار مديرا لقسم المبيعات فى الشركة، وأخيرا تم اختياره لتنفيذ مهمة دقيقة وخطيرة فى الشرق، يتوقف على تنفيذها بدقة الوجود البريطانى فى البلد الشرقى، تبدأ الرواية من لحظة اختياره لتنفيذ المهمة، وتتابعه إلى نهاية وجوده هناك.

٢ــ ماكدونالد مجرد موظف فى آلة ضخمة ومعقدة: فهو متفان فى تنفيذ ما يوكل إليه، يشهد على ذلك تاريخه فى سلاح البحرية والشركة، وهو حريص على كسب ثقة الرؤساء، ينفذ تعليماتهم بدقة: «إنه كعادته دائما يريد أن يكون موضع ثقة رؤسائه وأصدقائه»[٢٦]، وهو حريص على النجاح فى أداء ما يوكل إليه، فرئيسه الذى يعتبره الموظفون

مرعبا، يؤكد قيمة النجاح باعتباره الهدف النهائى سياسيا ووظيفيا وفلسفيا، ويخاطب فى ماكدونالد قيمة النجاح ويحرض فعلها الداخلى فى أعماقه، ولكنه النجاح بمعناه الذرائعى النفعى فى المجتمعات الرأسمالية المعاصرة حيث تقاس قيمة نجاح الفعل بنتائجه، وليس من خلال طبيعته، أو اتسامه بالأخلاقية أو ممالأتها، ودون اعتبار أيضا لمواقف الآخرين، وتضررهم أو عدم تضررهم من إنجاز الفعل الذى يفترض أن يحقق النجاح: «بالتأكيد ستنجح.. هذا مهم، لكن الأهم من ذلك أن لاتترك الآخرين ينجحون قبلنا»(٢٧). المهم إذن هو النجاح، مهما كان الفعل المؤدى إليه متسما بالقذارة والوضاعة، ومهما كان رأى أقرب الناس إليه، ولو كان الرأى لزوجه: «ماذا لو اكتشفت باتريشيا أنه يقوم بدور قذر؟ ولكن ماهى القذارة؟ إنه يقوم بواجبه»(٢٨). ولا يمل ماكدونالد من ترداد ما يؤكد أنه يقوم بواجبه كأى موظف مخلص: «الواجب هو الواجب»(٢٩). فالإخلاص فى أداء المهمة وإنجازها بسرعة من أهم ما يتسم به هذا الموظف الذى يعى نقطة التفوق هذه، فهو يقول لزوجه ولنفسه:

«لاتخافى لقد فهمت كل شئ وسوف أنجز الأمور بسرعة»(٣٠). وهذا لايعنى أن التفانى إلى هذا الحد لا يضايقه «إن إخلاصه للعمل فى كثير من الحالات يؤرقه كثيرا حتى أن خطيئة مهما كانت صغيرة يمكن أن تسبب له حالة عصبية لايعرف كيف يقاومها»(٣١). وهذا الإخلاص لا يغيب عنه خوفه من رئيسه: «المستر راندلى لا يحب الخطأ ولا يقبل أى مبرر له»(٣٢). فالنجاحات الكبرى أية كانت طبيعتها، وأيا كان موطنها، يتم إنجازها عبر ماكدونالد وأمثاله من الموظفين المخلصين والجنود المجهولين.

٣ـ ماكدونالد ليس عفويا، ولايمكن أن يصدر عنه فعل أو حركة أو تعبير لم يقرر مسبقا فى لندن؛ إنه يفقد إنسانيته أو بالأحرى يضطر إلى فقدها، ويتحول إلى آلة مبرمجة، فهم يذكرونه دائما أن «الإدارة قد درست ما يجب أن يفعله وكيف يفعله، ووضعت له البرنامج»(٣٣). فماكدونالد وسواه من المبعوثين المكلفين بمهمات، وحتى أولئك الذين يتخذون شكل السائحين، مزودون جميعهم بتعليمات دقيقة تتناول أدق تفاصيل حياتهم، حتى لو كان تنفيذها على حساب مشاعرهم وحاجاتهم الإنسانية كلها فقد «كانت معظم التعليمات تبدأ بكلمة «محظور» لايتذكر الآن الأشياء المسموح بها، فقط يتذكر أن كل شئ ممنوع»(٣٤). وقد تذكر بشكل خاص الفقرة التالية:

> محظور عليك السكر، يمكن أن تشرب، لكن بحذر وبإتقان، ويجب أن تتوقف عن الشرب عندما تجد أن الشرب أصبح لذيذا (٣٥).

لقد تدخلوا فى أدق خصوصياته، فأمروه أن يطلق شاربه، ويضع نظارات طبية، وحتى إذا أراد أن يشترى شيئا من السوق، فقد علموه كيف يتصرف:

> إذا رأيت أناسا لا يحبون المساومة، ويظهر ذلك من الجهامة فى الوجوه أو سوء الخلق، أو النظر إليك بكراهية، فلا تتردد فى أن تترك لهم بعض القروش الزائدة، تظاهر أنك لا تملك قطعا صغيرة، تعمّد أن تخطئ فى الحساب، تصرّف بشكل ما لتترك لهم شيئا زائدا، إذا فعلت ذلك اشتريتهم إلى الأبد(٣٦)

وعلموه أيضا كيف يعامل الناس وكيف يتحدث إليهم، وكيف يستطيع السيطرة على مشاعره وإخفاءها، فالمهم هو تنفيذ التعليمات، وليس إبداء المشاعر، فيتحدث عن حواراته مع عباس:

> كنت مثلا أنظر إليه بإمعان دلالة الاهتمام والتفكير، أما حين يضحك لبعض الأمور فكنت أجامله وأفعل مثله تماما كما تفعل القرود (٣٧).

كل ذلك فى سبيل أن يقول الشرقيون:

> انظروا كيف هم أسخياء هؤلاء الأجانب، وما أرقّ معاملتهم، إنهم بمجرد أن يوجدوا فى مكان تتحرك حولهم كل الأشياء، الأسواق والتجارة وحتى الحياة(٣٨).

٤ـ ماكدونالد إنجليزى متعجرف ممتلئ بالاستعلاء والشعور بالتفوق الحضارى والعرقى، ينظر إلى الشرقيين بقرف واحتقار، دون أن يستثنى منهم أحدا، حتى شيرين التى كان

يستشعر تفوقها عليه وبداية عجزه عن مقاومة جسدها وفتنتها. وبرغم كل ما يمتاز به ميرزا وأشرف من مزايا تشعره بندية كل منهما فى مجاله الخاص، فإنه يستمر فى شعوره بالتعالى عليهما والتفوق الذى لايقبل الشك، فهما محض عميلين لإدارته. ومنذ بداية الرواية كان ممتلئا باستعلاء العسكر، فيتحدث عن رئيس الدولة التى يقصدها متوعدا «سوف أقضم رقبة هذا الوغد كما تقضم الجزرة، وسأنجح فى مهمتى»[٣٩]. ولايستطيع إلا أن يحتقر الشرق حتى قبل أن يراه، أو يعرف شيئا يقينيا عنه: «هذا الشرق الوغد العفن، أى شئ يكتب الإنسان عنه»[٤٠]، وإدارته أيضا تحتقر الشرقيين رغم تعاملها معهم بصيغ ترشح منها روائح الموضوعية: «هؤلاء لهم صفتان الحماقة والسرعة... لايسكرون [illegible]ما إلا بالنساء والكلمات الكبيرة، وبعض الأحيان بالخمر»[٤١]. وماكدونالد مثل إدارته لا يميز بين شرقى وشرقى، فهو ينظر إلى بيروت وسكانها الأصليين كما ينظر إلى جميع بقاع الشرق الأخرى، فسكان بيروت:

> رغم الابتسامات الكثيرة التى يوزعونها، ورغم أنهم يتعمدون الحديث مع الأجانب لإظهار معرفتهم باللغات وبعض الأحيان لمساعدتهم، فلا يمكن أن يطمئن لهم الإنسان[٤٢].

وحين يطلبون منه إقامة علاقات جنسية مع النساء، وحتى حين يرغب فى ذلك، فلا يستطيع إلا أن يتهم المرأة المعنية باقتسام الممارسة الجنسية معه: «وماذا إذا كانت هذه الشرقية مريضة؟ إنهم هنا فى الشرق مستودع للأمراض من كل نوع»[٤٣]. لقد طلبوا إليه أن يتجول فى الأسواق، وأن يكثر من التجوال والشراء، وأن يكثر أيضا من الحديث مع الناس، وافتعال الحديث حين يتعذر إجراؤه بشكل طبيعى، وأن يراقب كل شئ باهتمام وجدية، ولكن كل ذلك لم يخرجه من موقفه الاستعلائى إزاء ما يراه ويشهده:

> ونظر باهتمام ممزوج بالاستغراب والقرف إلى الرجال والنساء الذين يصلُّون ويبكون فى هذه الجوامع[٤٤].

وربما كان الموضع الأبرز لتلقى الاحتقار اليومى هو عباس، فرغم أن عباس وزير سابق، وثرى يملك قصرا وصاحب طموحات سياسية، ومخلص لبريطانيا إلى درجة التفانى، ويستضيف ماكدونالد يوميا ويقدم له الطعام والخمر، ورغم كل الزمن الذى احتضن العلاقة، لايستطيع أن ينتزع نفسه من مشاعر الاحتقار، فيقول عنه: «أما حين أراد أن يبتلع ريقه فقد سال جزء من اللعاب على فكه وأثار شفقتى واحتقارى»[٤٥]. قد يكون عباس وأمثاله جديرين فعلا بالاحتقار ولايستحقون سواه، ولكن المهم فى هذا الصدد موقف ماكدونالد الاستعلائى النابع من خلفية عرقية وقومية ودينية وشوفينية متزمتة، تمنعه من وضع شرقى واحد خارج دائرة العداء والاحتقار، فعامل الاستراحة على أحد الشطآن النائية:

> كان يدور حول السيارة كما تدور الكلاب ويبتسم ابتسامة بلهاء لكى يقنعنى دون كلمات أنى شديد التوفيق باختيار هذا المكان، فقد بدا لى خصما[٤٦].

ولاتقف الغطرسة الإنجليزية عند حدود احتقار الشرقيين، بل تتجاوزهم لتشمل الأمريكيين باعتبارهم طارئين ودخيلين على الحضارة:

> هؤلاء الأمريكيون شرقيون من نوع آخر، صحيح أن قسما منهم هاجر من بريطانيا ومن القارة، لكن السنين الطويلة التى قضوها هناك، والأعمال الرديئة التى مارسوها منذ أن وطأت أقدامهم الأرض الجديدة، والأخلاط الغريبة من اللصوص والمجرمين والمجانين، خلقت هذا النوع الكئيب الذى نراه الآن، لقد فقدوا أصولهم الحقيقية، أصبحوا نوعا جديدا من البشر، وهذا النوع لايعرف شيئا سوى المال، والمال بالنسبة لهم التاريخ والقوة والحضارة وكل شئ[٤٧].

لاشك فى أن النظر إلى الأمريكيين من مواقع الاستعلاء الإنجليزى يتطلب تفسيرا دقيقا، بذل الكاتب شيئا من الاستطراد لإقناع قارئه بوجود الاستعلاء الذى يستشعره

البريطانيون على نطق واسعة، وتعارض ذلك مع التبعية العامة لأمريكا، فلا يكف ماكدونالد عن وصف الأمريكيين بالعجول الذهبية، ويضطر دائما للاعتراف بأنهم أقوياء وأنهم «أغنياء»، ولكن هذا الاعتراف لايمنعه من الاستمرار فى الموقف الاستعلائى الحضارى الشامل: «إن هؤلاء الأمريكيين وحوش يلبسون ثيابا غالية الثمن، لكنها ثياب فجة تفتقر إلى الحضارة وتفضحهم بسرعة»(٤٨).

لقد انتصر الأمريكيون (المحتقَرون) فى آخر الرواية وسحبوا البساط، كما يقولون فى التعبير السياسى، من تحت أرجل البريطانيين، وربما إلى الأبد. لقد كان ماكدونالد وسواه من المفاوضين ذوى الدماء الجديدة، يدركون مجانية الأساليب البريطانية العتيقة البليدة وعقمها وقصورها عن فهم المرحلة ومستجداتها، فما كان مجديا منذ عشرات السنين لم يعد صالحا فى النصف الثانى من القرن العشرين: «يجب أن نغيّر كثيرا من الأساليب الرثة التى طالما اتبعناها فى الماضى»(٤٩). لكن التغيير لم يحدث، وكانت النتيجة وقوع ماكان يخشاه البريطانيون، لقد فشلوا ونجح الآخرون، وغرقوا فى التبعية التى تحدث عنها رئيسه المرعب فى بداية الرواية كاحتمال يجب منعه بالوسائل كافة:

فإذا نجح الآخرون نصبح كالخنازير نركض وراءهم، إنهم إن فعلوا ذلك سيملكون كل شئ وسوف لا نملك إلا الركض وراءهم تماما كالخنازير تركض وراء الطعام (٥٠).

٥ـ ماكدونالد أيضا محض إنسان، إنه موظف ممتلئ بهموم الموظفين الصغيرة، وممتلئ أيضا بمشاعر إنسانية مختلفة، فهناك زوجه وطفلتاه واستقامته ونزاهته، التى يطلبون منه تركها لأداء مهمته الجديدة على الوجه الأكمل، ولديه جملة من المشاريع الشخصية، وجملة من العادات الحياتية التى يستصعب تركها، فمنذ اختياره لتنفيذ المهمة «انتصبت فى ذهنه عاداته كلها»(٥١). والأمر الأبرز فى تشكيل هموم ماكدونالد وأبعاده الإنسانية يتلخص فى علاقته برؤسائه من جانب، وبالدولة بوصفها تجسيدا لجملة من المفاهيم المجردة التى لاتقيم أى اعتبار لوجود الفرد ومشاكله وهمومه باعتباره فردا، من جانب آخر. ففى الجانب الأول ينشأ تعارض يمكن تسميته: تعارض الصغير مع الكبير، فالكبير يصدر الأوامر، والصغير ينفذها، والكبير يبقى خارج مصاعب التنفيذ، والصغير يقع فى لبها، والصغير يدفع الثمن الباهظ، والكبير يحصد النتائج الجيدة فقط:

دائما يقول الرؤساء ذلك لكى يدفعوا الصغار فى ظهورهم، ويبعدوهم، وعندما ينتصر سيكون النصر لهم، أما عندما تسحق عظامه كالفأر، فسوف يكون وحده (٥٢).

وفى الجانب الثانى، يتجاوز تبرمه برؤسائه وأوامرهم التى لا يجد لها تفسيرا حدود المسائل الوظيفية، ويتطور التعارض بين الكبير والصغير، ليصل إلى حدود التعارض بين الفرد والجماعة، بين الموظف والدولة، حيث يحدث فى أحيان كثيرة أن يكون الفرد على صواب، مقابل ضلال الجماعة وإصرارها على الاستمرار فى أخطائها سواء كانت الجماعة مجسدة فى الدولة، أو أية هيئة رسمية أو سياسية أو حزبية أخرى. وربما كان المثال الأبرز الذى قدم علاقة الفرد المصيب بالجماعة المخطئة مسرحية هنريك إبسن المشهورة (عدو الشعب). والعلاقة بين ماكدونالد ـ الفرد، وبريطانيا ـ الجماعة ليست متطابقة مع العلاقة بين العدو ـ الفرد، والشعب ـ الجماعة، فى مسرحية إبسن، وإن تضمنت جوانب كثيرة منها، فماكدونالد يبدأ الرواية متوافقا ومنسجما إلى حدود كبيرة مع جماعته، والتعارضات تنشأ فى مرحلة لاحقة: «لاأريد أن أكون شهيدا أو قدّيسا، فأنا لست كذلك، ولكنى لا أوافق أن أكون غبيا إلى الحد الذى تريده لندن»(٥٣). فى بداية الرواية، كان حريصا على النجاح الذى يجعله يرتقى درجة وظيفية أعلى ويحقق له قدرا من المكاسب المادية والمعنوية التى لايغيب عنها رضى رؤسائه، وأثناء سعيه وراء النجاح لم يفارقه حلم البطولة رغم أنه لم يطرح نفسه بطلا، ولم يسع إلى البطولة بأى معنى، لكن تعارضه الكبير مع الدولة يتمركز حول تجنب الكوارث الفردية التى يمكن أن يتعرض إليها:

لو كتبت مجددا إلى لندن فسوف تنهال علىّ مرة أخرى كلمات التقريع، وسوف يقولون ويظنون أشياء كثيرة، أما إذا تركت الأمور تجرى

هكذا ووقعت المفاجأة، فسوف تفتح لندن فمها كالقرش وتسأل: أين كنت يامستر ماكدونالد؟(٥٤).

إن ماكدونالد الذى استمر عامين كاملين يكره الشرقيين ويحتقرهم، كان يستشعر أيضا أنه مكروه ومحتقر بطرق مختلفة، خصوصا بعد مغادرة العاصمة وانعزاله فى إحدى قرى الشواطئ النائية:

صحيح أن الناس يصغون إلىّ، يتابعون حركاتى، يظهرون مقدارا كبيرا من الاحترام، لكن لايستطيعون أن يخفوا نوعا من الاحتقار، ومهما حاولوا أن يخفوا لايستطيعون (٥٥).

لقد أدرك قبل أن تنتهى الرواية أنه ليس ذلك «السوبرمان» الذى يحظى بالتبجيل أينما ذهب، وأنه بحكم كونه أوروبيا وإنجليزيا بالتحديد، قادر على أن يفعل كل شئ وأى شئ، فقد رفضه الشرقيون البسطاء الذين يشكلون غالبية الشعب وجوهر وجدان الأمة وروحيتها النامية. وفى الفصول الأخيرة من الرواية يتجسد قدر كبير من براعة عبد الرحمن منيف الروائية، ورؤيته السياسية الدقيقة الشاملة، فلكى يمنع وقوع الشرقيين فى مطلق التخلف والتحجر المتجسد فى رفض ماكدونالد، وما يصدر عنه جملة وتفصيلا، حشد قرية الشاطئ النائية بمجموعة من الأوروبيين، تم اختيار بلدانهم بذكاء: «عشرة بلغار ويونانيان وعالم نرويجى»، فالبلدان الأوروبية المشار إليها تتوزع على مناطق مختلفة فى القارة، وتخضع لأنظمة سياسية مختلفة أيضا، ولا شئ يجمعها سوى انتفاء علاقاتها الاستعمارية مع الشرق والعالم الثالث، وانتفاء المهام القذرة الموكلة لهؤلاء الأجانب، فالبلغار واليونانيان كانوا يقيمون معملا للسكر، والعالم النرويجى كان يدرس النباتات فى المنطقة وكان:

الناس لايترددون فى الحديث معه خاصة وأنه بدأ يحسن اللغة المحكية، ويتكلمها بطريقتهم تقريبا مع تلك اللكنة التى كان يلذ لهم أن يسمعوها. وكانوا يحملون إليه باستمرار أنواعا من الأعشاب، أما البلغار العشرة واليونانيان، فلا يمكن اعتبارهم أجانب أو مواطنين لأن لهم ظروفهم الخاصة وطريقتهم فى الحياة، إنهم خليط من الأجناس والأشكال بحيث لايمكن اعتبارهم أوروبيين أو شرقيين، كان بودّى أن احتك بهم، أن أحادثهم، لكن حين عرفوا أنى إنجليزى تظاهروا تماما أنهم لايحسنون كلمة واحدة من الإنجليزية... كان السكان المحليون ينظرون إلى هؤلاء البلغار بنوع من المودة الظاهرة، وكانوا لايترددون فى أن يستوقفوهم فى الشارع ويتحدثون إليهم (٥٦).

الاستعلاء الإنجليزى يتجاوز الشرقيين والأمريكيين ليشمل البلغار واليونانيين والنرويجيين أيضا. وبالمقابل، فإن تجنب ماكدونالد والحذر الدائم منه لايقتصر على الشرقيين؛ فالأوروبيون أيضا يحذرونه. وعبد الرحمن منيف لا يقدم تفسير ذلك بمحاضرة طويلة فى السياسة والتاريخ الاستعمارى، إنه يطرح على لسان ماكدونالد جزءا من المشكلة كإمكان تفسير لجزء من الحالة، وليس تفسيرا كاملا لحالة كاملة:

قد يكون الناس الذين تعاملوا معنا طيلة هذى السنين من السوء إلى درجة جعلت بريطانيا بنظر المواطنين المحليين أضحوكة أو ربما عدوا، وإلا لماذا يتعاملون مع ذلك النرويجى الذى لا أحد له، ولم يفعل من أجلهم شيئا، بطريقة تختلف عن الطريقة التى يتعاملون بها معى (٥٧).

المشكلة التى تعرّفها ماكدونالد ـ الفرد متأخرا تكمن فى بريطانيا وسياستها الاستعمارية، ولاتكمن فى الأوروبيين غير الاستعماريين، كما أنها لا تكمن فى الشرقيين.

فى الصفحات الأولى من الرواية عبارة ألحّ الكاتب على تكرارها قبل أن يغادر ماكدونالد لندن:

نظراته كانت تتركز دون أن يريد فى الزاوية الشمالية لصالة الانتظار، كانت نظراته تخترق الزجاج وتتابع الورق (٥٨).

ألا يمكن اعتبار هذه العبارة شكلا من أشكال الاستشراف المسبق لما ستكون عليه الرواية؟ لا أميل إلى التفسير التأويلي لبعض العبارات المتمتعة بجمالية خاصة، وصياغة خاصة، وموقع خاص، ولكن وجود تقاطعات كثيرة بين محمولات هذه العبارة وعالم الرواية، وإلحاح الكاتب عليها باعتبارها إحدى النوافذ المطلة على عالم ماكدونالد الداخلي، يجعلان الوقوف عندها وإخضاعها لشئ من الاستنطاق مبررا أو بالأحرى مطلوبا، فالحركة العشوائية لأوراق الخريف ومجانية هذه الحركة واستقرارها في الزاوية الشمالية من صالة الانتظار، تشى بمجانية التحركات السياسية البريطانية، ومنها حركة ماكدونالد وزملائه في خريفها الاستعمارى السياسى؛ والرياح التى تحرك الأوراق كيفما شاءت تشى بالدولة التى تحرك مواطنيها كيفما شاءت؛ واستقرار الأوراق الخريفية فى الزاوية الشمالية لصالة الانتظار، يشى بانكفاء التحركات البريطانية وعودة المتحركين إلى الجزر البريطانية القابعة فى أقصى الزاوية الشمالية الغربية من خارطة أوروبا؛ والنظرات التى تخترق الزجاج لتتابع الورق، هى البصيرة الفنية، وربما السياسية التى تخترق الزمن وتتابع التحركات المجانية الأخيرة وتستشرف المستقبل.

تعقيب

إن استعراضا، سريعا أو معمّقا، للشخصيات الغربية التى تم استعراض ملامحها الكبرى آنفا، يبرز نتيجة رئيسة تطرحها القواسم المشتركة التى انتظمت حيوات هذه الشخصيات وسيروراتها المختلفة داخل الروايات، وإن تنوعت الصياغات الفنية، وتفاوت إتقان رسمها، من رواية لأخرى. والنتيجة هى أن الشخصية الروائية الغربية ليست أكثر من تجسيد حى لما تريده الدول الاستعمارية من المنطقة العربية فى المرحلة الاستعمارية الجديدة على أصعدة مختلفة، لا يخرج عن هذا الإطار العريض إلا الشخصيات المنتمية إلى دول غربية لم تدخل المنطقة من خلال الجيوش والعلاقات الكولونيالية، كنيكولا الروسى فى (فساد الأمكنة) والعالم النرويجى، والبلغار واليونانيين فى (سباق المسافات الطويلة).

لاشك فى أن الوعى السياسى الناضج الذى امتلكه بعض الروائيين العرب فى النصف الثانى من القرن العشرين، هو الذى مكّنهم من وضع أيديهم على أهم المكامن الموجعة فى العلاقة التاريخية الطويلة مع الغرب، وأن النضج الفنى الخاص بامتلاك تقنيات العمل الروائى، هو الذى أخرج هذه الشخصيات من صياغاتها النظرية والتجريدية المحتملة، وهو الذى جعلها نابضة بالحيوية ومتمتعة بالحضور الفنى القوى أسوة بسواها من الشخصيات الحية الأخرى فى الرواية العربية والعالمية. ومّما لاشك فيه أيضا أن اقتصار البحث على استخلاص نتيجة رئيسة واحدة، لايعنى عدم وجود نتائج أخرى أثرت تلك الشخصيات، وأثرت الروايات التى ضمّتها أيضا، ونفت عنها مطلقية المشابهة وأحادية التناول، وخصوصا شخصية «بيتر ماكدونالد» التى تمت دراستها بشكل تفصيلى، وشخصية «نيكولا» التى استطاعت أن تفتح أبواب العلاقة مع الغرب على آفاق جديدة شديدة الرحابة، ربما لايشكل الماضى الاستعمارى إلا أحد العناصر المتنحية فى ذاكرة الزمن، رغم كل هذا الذى نعانيه من تجليات هذا الماضى وتنويعات استمراريته المختلفة .

الهوامش:

(١) منذ دخول بونابرت إلى مصر دخلت العلاقة مع الغرب إلى التآليف الثقافية العربية التى سبقت الرواية فى الظهور، انظر مثلا، **مظهر التقديس فى ذهاب دولة الفرنسيس** للمؤرخ عبد الرحمن الجبرتى، **وتخليص الإبريز فى تلخيص باريز** لرفاعة الطهطاوى.

(٢) للاطلاع على أشكال القص التراثية، انظر: **فى الرواية العربية** لفاروق خورشيد.

(٣) هناك كتابان مكرسان أساسا لتناول العلاقة مع الغرب فى الرواية العربية **المغامرة المعقدة** لمحمد كامل الخطيب، **وشرق وغرب رجولة وأنوثة** لجورج طرابيشى.

(٤) يكولاى برديائف. **العزلة والمجتمع**، ت: فؤاد كامل، مراجعة على أدهم، المنشورات الجامعية، طرابلس لبنان، ط (١)، ١٩٨٥، ص١٤٨

(٥) **هرسكوفيتز، الأنثربولوجيا الثقافية**، ت: رباح النفاخ، وزارة الثقافة، دمشق، ط (١) ١٩٧٣، ص ١٣ .

(٦) **العزلة والمجتمع**، ص ١٥٠
(٧) السابق، ص ١٦١.
(٨) مارت روبير، **أصول الرواية ورواية الأصول**، ت. وجيه الأسعد، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط (١) ١٩٨٧، ص ٣٩.
(٩) **نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث**، ت: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب للتأليف والنشر، القاهرة ط (١) ١٩٧١، ص ١٧١.
(١٠) السابق .
(١١) السابق، ص ١٨١.
(١٢) حنان الشيخ، **مسك الغزال**، دار الآداب، بيروت ط (١)، ١٩٨٨.
(١٣) المرجع السابق، ص ١٢٥.
(١٤) الطاهر وطار، **اللاز**، دار ابن رشد، بيروت، ط (٤)، ١٩٨٣.
(١٥) جورج طرابيشي، **شرق وغرب رجولة وأنوثة**، دار الطليعة، بيروت، ط (٢) ١٩٧٩، ص ١٨.
(١٦) **اللاز**. ص ٧٨.
(١٧) السابق، ص ٧٠ .
(١٨) مؤنس الرزاز، **متاهة الأعراب في ناطحات السراب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط (١) ١٩٨٦.
(١٩) جان ريكاردو، **قضايا الرواية الحديثة** ، ت: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق ط (١) ١٩٧٧، ص ٨٥.
(٢٠) مدن الملح ـ خماسية **التيه**، ١٩٨٤ ، **الأخدود** ١٩٨٥ ، **تقاسيم الليل والنهار** ١٩٨٩ ، **المنبت** ١٩٨٩ ، **بادية الظلمات** ١٩٨٩، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.
(٢١) صبري موسى، فساد الأمكنة، دار التنوير ودار المثلث، بيروت ط (٢)، ١٩٨٢.
(٢٢) جون هالبرين وآخرون، **نظرية الرواية**، ت: محيي الدين صبحي ، وزارة الثقافة دمشق ط (١) ١٩٨١، ص ١٨.
(٢٣) فساد الأمكنة، ص ٢٩.
(٢٤) عبد الرحمن منيف، **سباق المسافات الطويلة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط (٢)، ١٩٨٣.
(٢٥) جورج طرابيشي، **الأدب من الداخل**، دار الطليعة، بيروت ط (١)، ١٩٧٨ ص ٥٣.
(٢٦) **سباق المسافات الطويلة**، ص١٣.
(٢٧) السابق، ص ٥٩.
(٢٨) نفسه .
(٢٩) نفسه، ص ١٦.
(٣٠) نفسه.
(٣١) نفسه، ص٢٦.
(٣٢) نفسه، ص ٣٨.
(٣٣) نفسه، ص٢٤.
(٣٤) نفسه، ص ١٧.
(٣٥) نفسه.
(٣٦) نفسه، ص ٩٨.
(٣٧) نفسه، ص ٣٣٠.
(٣٨) نفسه، ص٩٩.
(٣٩) نفسه، ص ١٠٠.
(٤٠) نفسه، ص ١٠.
(٤١) نفسه، ص٤٠٤.
(٤٢) نفسه ص ٤٩.
(٤٣) نفسه، ص ٧٠.
(٤٤) نفسه. ص، ٩٦.
(٤٥) نفسه. ص٣٢٤.
(٤٦) نفسه. ص ٣٧٢.
(٤٧) نفسه، ص ٢٠٦.
(٤٨) نفسه، ص ٣٠٠.
(٤٩) نفسه، ص ١٥٣.
(٥٠) نفسه، ص ١٤.
(٥١) نفسه.
(٥٢) نفسه، ص١٦.
(٥٣) نفسه، ص ٣٢٦.
(٥٤) نفسه، ص ٣٠٣.
(٥٥) نفسه، ص ٣٤٥.
(٥٦) نفسه، ص ٣٤٢، ٣٤٣.
(٥٧) نفسه، ص ٣٤٤.
(٥٨) نفسه، ص ٢٠ .



قامات الزبد
الانهماك في لعبة تحليل المشاعر

فخري صالح*

يقدم إلياس فركوح في روايته (قامات الزبد)[1] تنويعاً مألوفاً في الكتابة الروائية العربية الجديدة، ويستمد هذا التنويع دلالته من انسحابه إلى التعبير عن العالم من خلال قيام الشخصيات بوصف إحساساتها ووصف انعكاسات الأحداث والتغييرات الحاصلة في جسد الواقع على مشاعر الشخصيات وعلى طريقة رؤيتها للعالم. تبدو شخصيات (قامات الزبد)، منذ الصفحة الأولى، مشغولةً بتحليل انكسار إشعاعات العالم والتجربة الجماعية في منشور الذات، وتبدو هذه الشخصيات جميعًا منفصلة عن الماضي والأحداث التي مرت بها ومنهمكةً في لعبة تحليل المشاعر، وتقصي حقيقة موقفها من العالم الذي تصف انهياره، وتحوّله إلى مرآة غير شفافة تعكس صوراً مشوشة وخيالات باهتة وأفكاراً تحيل التجربة الموصوفة إلى مبررات للانهيار واختيار الهروب ملاذاً من تجربة سياسية غامضة.

* عمان، الأردن.

سنجد مثل هذا التنويع حاضراً في روايات عربية أخرى (مثل روايات إدوار الخرّاط وحيدر حيدر ومحمد عز الدين التازي وإبراهيم أصلان وآخرين) [2] ، ولكننا سنصادف في (قامات الزبد) تشديداً واضحاً على رواية انعكاسات هذه التجربة السياسية الغامضة على ذوات الشخصيات المنهارة، وإسهاباً في وصف هذه الانعكاسات، وإهمالاً شبه تام لما يتصل بذوات الشخصيات من الأحداث التي مهّدت لانهيار هذه الذوات وجعلت واحدة منها «نذير الحلبي» تختار الاستشهاد في عملية انتحارية محققة، وواحدة أخرى «خالد الطيّب» تختار الانتحار تكفيراً عن عدم القدرة على المشاركة في الثورة.

بسبب هذا الاختيار الأسلوبي الذي يروي الحكاية على ألسنة الشخصيات، متنقلاً من شخصية إلى أخرى بصورة غير منظمة على الصعيد السردي، تدرج (قامات الزبد) نفسها في إطار محدد من أطر التشكيل الروائي، وهو الإطار الذي

تعرض فيه الشخصيات فهمها للتجربة بمساعدة الراوى الأول[٣]، موظفة بذلك وصف الأشياء الواقعية، بما فى ذلك الطبيعة والأثاث واللوحات، لتأكيد منظور ذاتى للعالم، منظور لا حوار فيه مع الآخرين ولا حدود مشتركة، بل صدفة تنغلق على نفسها وعلى إشعاعات التجربة التى تكونت فيما مضى وبلغت اكتمالها.

ـ ١ ـ

يلجأ الكاتب إلى مجموعة من الهوامش يسرد فيها قصصاً وحكايات تجلو الأرضية السياسية التى تنطلق منها تأملات الشخصيات واستعراضها المسهب لحالاتها التى آلت إليها. إن خالد الطيب يبدو مسكوناً بالأحداث التى سبقت رحيله من عمان إلى بيروت، والتى جعلته فى الوقت نفسه يفقد إيمانه بالثورة التى انتمى إليها فى لحظة حماس. وفى سياق استرجاعات خالد الطيب وحواراته الداخلية، يضيف الكاتب حكايات فرعية تصف الجوّ العام للحكاية الأساسية التى يرويها خالد الطيب. وتوفر تقنية الهامش على الكاتب الإفصاح عن الأرضية التاريخية ـ الجغرافية لعمله، كما توفر للرواية موازياً حكائياً ينطلق من الأرضية الواقعية، ويوفر للنص الروائى إطاراً مرجعياً يمكن أن ترد إليه أحداث العمل وتفسرها بالاستعانة به.

يرسى الهامش الأول (ص ص : ٢٦ ـ ٣٥) الحدود التى تنهض منها الرواية وتتحرك فى إطارها شخصية خالد الطيب، ويقدم هذا الهامش (أو الحكاية الفرعية) أيضاً نوعاً من الحكاية الواقعية التى تفسر الوضعية التاريخية التى تشكلت ضمنها البذور الأولى لواحدة من شخصيات العمل الروائى، ويتم ذلك عبر تأكيد حدث يومئ إلى التصدع والتشقق السياسيين اللذين أديا إلى الحرب الأهلية وانعكاس هذه الحرب على العلاقات الاجتماعية داخل التشكيلات الاجتماعية ـ السياسية المتصارعة. إن الحكاية الفرعية تفسر أيضاً حدث قطع الرأس الذى شاهده خالد الطيب خلال مروره فى السوق، وتعمل على جلاء هذا الحدث بإرجاعه إلى جذوره السياسية ـ الاجتماعية ليضيء الحالة التى يصفها خالد الطيب. أما الهامش الثالث (ص ص ٨٨ ـ ٩٣) فيعود بنا إلى مرحلة سابقة زمنياً على الحرب الأهلية؛ أى إلى معركة الكرامة والهبّة الجماهيرية التى أعقبتها، مقدماً بوصف التحاق الناس بالمقاومة تفسيراً ضمنياً آخر لانتماء خالد الطيب إلى المقاومة (وإلى التيار القومى فى المقاومة تحديداً)؛ ويعود الهامش الرابع (ص ص: ٢٢٢ ـ ٢٢٦) ليقدم لقطات من الحرب الأهلية وأضواء على الأحداث التى دفعت خالد الطيب للرحيل إلى بيروت. إن الهوامش المذكورة[٤] جميعاً متصلة بتجربة خالد الطيب ومكتوبة لتفسر انتماءه للمقاومة، ثم انكفاءه عنها لأسباب يفسرها صديقه نذير الحلبى ووالده بأنها متصلة بتردده وعدم قدرته على التغلب على عدم وضوحه. وإذا كانت هذه الهوامش تبدو كأنها نابعة من سياق رواية خالد الطيب، وهى فعلاً كذلك، فإنها أيضاً تقوم برواية حكاية إطارية تؤطر حكاية الشخصيات وتقدم سياقاً تاريخياً ـ سياسياً لحركة هذه الشخصيات. إن غياب ملامح الأحداث فى ما ترويه الشخصيات يستعاض عنه بكتابة الحكايات الفرعية التى تشكل فى مجموعها حكاية إطارية تفسر وتشرح البعد التاريخى لحركة الشخصيات، مانعة العمل ـ بذلك ـ من الانزلاق إلى أرضية تاريخية فاقدة الملامح وموفرة دعامةً واقعية للعمل.

ـ ٢ ـ

إذا كان خالد الطيب هو الشخصية الوحيدة فى العمل التى تلصق بها السمات السلبية جميعاً على الصعيد السياسى والصعيد الذاتى فإن هذه الشخصية، وبسبب رؤية العمل السالبة للمرحلة التاريخية التى يكتب عنها، تفترش مساحة كبيرة من النص. إنها الشخصية الأساسية فى العمل التى أنفق عليها الكاتب معظم عمله وحاول تجلية حدودها الغامضة على مدار عمله كله. ويمكن فى هذا السياق القول إن شخصية خالد الطيب هى مشكلة العمل وبؤرته فى آن.

يحاول العمل، منذ صفحاته الأولى، أن يشرح لنا طبيعة خالد الطيب وأسرار تحوله راسماً لنا طفولته وتأثره بعمته المهاجرة من فلسطين عام ١٩٤٨ وانضمامه إلى المقاومة فى لحظة هيجان عاطفى عام ١٩٦٨، ثم فقدانه ثقته بالمنظمة التى انتمى إليها بعد اندلاع الحرب الأهلية عام ١٩٧٠ بعد مقتل صديقه مروان بصفة خاصة. وهكذا يجيء رحيله إلى بيروت نوعاً من نقل الهزيمة والإحباط الداخلى وفقدان

ركائز إيمانه بالفعل الثورى إلى أرضية جغرافية أخرى، مما يفسر رحيله إلى القاهرة خلال حصار «تل الزعتر» وبحثه الدائب عن تحقيق رغبته اللاهبة نحو ثريا، معشوقة صديقه نذير، حتى فى الوقت الذى يذهب فيه نذير فى مهمة انتحارية إلى بيروت الشرقية.

إن شخصية خالد الطيب تُرسم بريشة قاسية مشوهة وتدفع إلى طريق مرصوفة بالخيانات على صعيد الثورة وعلى صعيد الذات، ولا ينقذ هذه الشخصية فى نهاية العمل سوى الانتحار تطهيراً للخيانات التى علقت بها. مع ذلك، فإن تجلية شخصية خالد الطيب لعملية تطورها الذاتى تمنحنا قدراً كبيراً من تحليل الشخصية المركزية فى العمل، ويوفر وصف الشخصية للوحة محمود سعيد «بنات بحرى» تفسيراً دقيقاً لملامح شخصية خالد الطيب نفسه. إن وصف اللوحة هو مفتاح الشخصية، وبالتالى فإن خالد الطيب عندما يصف اللوحة يقوم بإلقاء أضواء كاشفة على ذاته. يلخص وصف خالد الطيب للوحة محمود سعيد طبيعة نظرته الشهوانية الامتلاكية وانغماسه الشخصى فى تحقيق ارتواء جسدى دون اعتبار للآخر؛ إذ انعكس انهياره على الصعيد السياسى على علاقته بالمرأة، مانعاً إياه من تحقيق تواصل جسدى متوازن مع صديقته المدام (بسبب قوة شخصيتها) ودافعاً إياه بالتالى إلى إرواء شهوته ورغبته فى ثريا (بسبب اعتقاده بضعفها وهشاشتها).

> حدق بالمرأة التى تتصدر جميع الموجودات. تلك التى تتقدم نحوه، بثوبها الأحمر ذى النهاية المفروشة دائرياً بالكشكش المضفر المصطدم بالأرض. وكان صدره يتعرق. ثمة النبض المتسارع والاحتراق البطئ للسيجارة بين شفتيه. دمعت عيناه والدخان يصعد إليهما. تناولها فى يده اليسرى، واستند باليمنى إلى الجدار، قريباً من الإطار الخشبى الرخيص. يرى فى جبينها، المحدد بالطرحة الحمراء المحكمة على شعرها، وميض خفيف. يحدق بالجبين مليّاً، ويدرس ملامح وجهها. يرى فيها تلك المرأة التى يشتهيها ويتوق إلى امتلاكها فى قبضته. أن يحس بملمس جسدها النحاسى بين أصابعه. أن تتعرق مسامه على حرارة كتفيها. إنها لا تملك استدارة هذين الكتفين اللحميين اللذين أمامه؛ غير أنها، رغم رهافة بنيتها، تضرم فى شرايينه ناراً راعشة ومؤلمة مثل الألم الذى يحس به فى عينيه الآن. قريبة وبعيدة. فى متناول اليد ونائية عن إطفاء الرغبة الحبيسة. ثريا فتاة نذير بن باسيل الحلبى. (ص: ١١٨)

هكذا يتحول وصف النساء فى اللوحة إلى موضوع رغبة. ويكشف خالد الطيب فى وصفه عن سمات شخصيته ومحور الرغبة التى تقتله فى النهاية لتحولها إلى خيانة؛ خيانة تتجلى على صعيد العلاقة بالآخر (الصديق) والعلاقة بالآخر (الثورة). ويصبح انكشاف الذات للذات مرآة مشروخة تعكس العالم مشوّها ومرصوفاً بالخيانات، منذ لحظة التخلى الضمنى عن مروان (الضمير الحى لخالد الطيب) وحتى لحظة اشتداد الرغبة بجسد ثريّا.

إذا كان وصف خالد الطيب للوحة محمود سعيد نوعاً من استبدال موضوع الرغبة الفعلية (ثريّا) بموضوع رغبة وسيطة (وصف اللوحة)، فإن وصف نذير الحلبى للوحة القديس جاورجيوس هو أيضاً نوع من تفريغ رغبة حبيسة بأن يكون القديس جاورجيوس. وتجلو طريقة الوصف واللهفة التى تسيل فى ثنايا هذا الوصف الرغبة فى أن يكون الواصف مكان الموصوف؛ أن يكون نذير مكان القديس جاورجيوس، عبر عملية إبدال لا شعورية:

> يبرز القديس المحارب على صهوة جواده الأبيض. يتلوى التنين تحت سنابك الجواد العفى فاغراً شدقه الأحمر لطعنة الحربة النافذة فيه بحذق. ثمة شئ غير حقيقى. القديس جاورجيوس يحارب بوجه رائق مبتسم وكأنه يحلم. يبدو الجواد أكبر من التنين ويظهر التنين، المجنح مهزوماً بحكم قدرى مسبق. مستسلماً له... أمى لا ترى ما أرى. يبتسم لى القديس جاورجيوس. وجهه حالم، وذراعه مرفوعة بالحربة المتوّجة بصليب صغير. (ص: ١٦٨)

إن نظرية الرغبة المثلثة (٥) التى طرحها الناقد الفرنسى رينيه جيرار، تبدو صادقة فى هاتين الحالتين. يحاول خالد الطيب أن يكون نذيراً بامتلاك جسد ثريا، ويأخذ وصف اللوحة عبر التركيز على شبيهة ثريا فيها نوعاً من تحقيق الرغبة الفعلية وإبدالاً لاشعورياً للمرأتين (المرأة فى اللوحة وثريا). إن ثريا فى هذه الحالة وسيلة ووسيط، شخص ثالث تقع عليه الرغبة ليحقق إرواء الرغبة الفعلية فى أن يكون نذيراً فى هذه الحالة. هناك أيضاً توسط آخر يحصل فى عملية الوصف نفسها حيث تستبدل ثريا بالمرأة فى اللوحة، وتصبح المرأة فى اللوحة هى الشخص الثالث الذى تقع عليه الرغبة وسيلة لتحقيق الرغبة الفعلية فى القطب الثانى من أقطاب المعادلة (ثريا).

إذا وضعنا جانباً علاقة الرغبة المثلثة فى حالة خالد الطيب/ ثريا، وانتقلنا إلى علاقة نذير الحلبى/ القديس جاورجيوس، سنجد أن تحقيق هذا النوع من الرغبة أكثر تعقيداً فى الحالة الأخرى. إن نذير الحلبى يرغب فى أن يكون القديس جاورجيوس من خلال شخص ثالث هو القديس جاورجيوس نفسه (المبتسم فى الصورة)؛ يرغب نذير الحلبى أن يكون قديساً ومحارباً، لكن تردد عبارة «ثمة ما هو غير حقيقى» (ص: ١٦٨) خلال الوصف، وتشويه نذير الحلبى للمشهد الموصوف بأن يستبدل به مشهداً آخر تسيل فيه الدماء والخمور وتنسفح فيه النهود والأجساد العارية يقوم بإيجاد توسط جديد لموضوع الرغبة، حيث يستبدل بالقديس جاورجيوس فارساً مقنعاً ويصبح صعباً علينا أن نحدد بالضبط مكان كل رأس من رؤوس الرغبة المثلثة. هل القديس جاورجيوس هو موضوع الرغبة الفعلية أم أنه موضوع الرغبة الوسيطة، بينما الفارس المقنع هو موضوع الرغبة الفعلية؟ هل يحاول الكاتب تشويه الصورة عامداً كى يشوه صورة نذير الحلبى قاصداً مساواته بخالد الطيب؟ من الصعب الإجابة عن هذه الأسئلة مالم نأخذ فى الاعتبار هذا المقطع من الوصف الذى يبدل باللوحة التى يصارع فيها القديس جاورجيوس التنين بلوحة أخرى ينتصر فيها التنين.

ثمة ما هو غير حقيقى. كنت صغيراً، وكنت أرى أن القديس الفارس ليس مقنعا مثلما هم فرسان الأفلام الملونة. وجوههم صارمة قوية، خيولهم تزبد وتصهل وتتعرق وتنفث بخاراً من خطومها والسيوف تقطع رقاباً تقاوم والأجساد تنفلت من طعنات الحراب والسهول البعيدة الخضراء شاسعة تولد أفواجاً من الفرسان المهاجمين والمشاة المدججين بالنبال والرماح، والأمواج تلفظ غزاة بحريين يرسون على الشاطئ بشعور مهوشة طويلة وثياب من فرو الماعز وخوذات من قرون الأبقار ودروع من خشب الغابات مكسوة بجلود الحيوان والخمر الغزير المندلق على الذقون والصدور وأعناق النساء الراقصات المتلويات... وعيون الخيل الواقفة على التخوم تلتمع عضلات تكويناتها البدائية النازفة عرقاً فى بحر نزف الأصوات الصائحة والأجساد الواغلة فى الأجساد واللحم المنهوش بين اصطفاق الأسنان والضروس والأغانى فى سعيرها المبحوح والخناجر وقرعات الطبول والأذرع المتداخلة مع الدخان وقراب الخمر الجلدية والأفخاذ النسائية الملساء العرقة أعمدة تتراخى وتهوى فوق عشب ندى مغطى بورق أصفر يخشخش أذبلته شموس السهول وأسقطته الريح فكان كاسياً لأرض لا تشبع من ظلمة الليالى أو ترتوى من نور النهارات والتنين غافٍ عليها فيها بداخلها عند قلبها على مشارف السواحل يضرب بذيله فيكون إعصار يخفق بجناحيه الشيطانيين فيكون رعد يقصف ويجلد الكون جلداً يتململ فيكون سفائن مدججة بغزاة جدد وسيوف ودروع ورماح ونساء يشهرن عشقهن المتوحش البدائى المميت وخمور وشبق لايعرف رواء وشغف أعمى لا يبصر نهاية ونار ونور ونهار وانهيار وانهمار الشئ فى الشئ على الأشياء مثلما البحر الماء الزبد الملح القيعان التى تجيش بملايين الملايين من المجهولات يطفو على الأرض الغافية الغافلة فيوقظها ويوقظ الحلم النبوءة المتخفية فى باطن الكف. (ص ص: ١٦٨ـ ١٦٩)

يشير المقطع السابق إلى عملية إبدال واضحة لموضع الرغبة الوسيطة، ويخلق كما قلنا من قبل حيرةً فيما يتعلق بموضوع الرغبة الفعلية أو الموضوع الأساسى الذى تنصب عليه الرغبة. وتنبع هذه الحيرة من توسط عبارة «ثمة ما هو غير حقيقى» بين وصف لوحة القديس جاورجيوس ووصف اللوحة المفترضة (أو المشهد السينمائى) للفارس المقنع الذى يحل محله القديس جاورجيوس فى ذهن الصغير نذير. لكن ورود عبارة «ثمة شئ غير حقيقى» ضمن وصف لوحة القديس جاورجيوس يشير دون لبس إلى أن مشهد الفارس المقنع سابق على لوحة القديس فى مخيلة الصغير. إن ما كان موضوعاً للرغبة الوسيطة والفعلية فى الآن نفسه هو الفارس المقنع فجاءت لوحة القديس جاورجيوس لتعكس موضوع الرغبة وتشوه الصورة الأولى للرغبة (أو لنقل إنها جاءت لتعدلها)، وتقيم صراعاً بين موضوعى الرغبتين. يستطيع هذا التضاد بين موضوعى الرغبة أن يفسر إلى حد بعيد شخصية نذير الحلبى فى الرواية التى تترجح فى داخلها بين الشهوانية الخالصة - التى يعد مشهد الفارس المقنع والأجساد النسائية المنسفحة تعبيراً استعارياً خالصاً عنها - والطهرانية المتطرفة، فى الوقت نفسه. إن القديس جاورجيوس يشكل نقيضا للفارس المقنع ومكملا جدليا له على صعيد الحياة الفعلية لنذير الحلبى، ولكن نذير الحلبى يظل طيلة الرواية يتأرجح بين قطبى الرغبة هذين وبالتالى بين الشهوانية الخالصة والطهرانية المبالغ فيها. يحدث الحلبى نفسه مثلاً قائلاً:

> هذا واقع لا مهرب منه إلا فى الولوج فيه عبر سراديبه ومخارجه المؤدية إلى أزقة، ومخيمات وطرقات، وشوارع صغيرة، ومكاتب، ومعسكرات، ورفاق، وامرأة شهية من سلالة الفاكهة المحرمة. التفاحة التى تطرد من الجنة - الجسد المسمى ثريا - التجربة على جبل لا يدعى «قرنطل»، بل لذة تريق النار فى قلب يتشكك. قلب يسحل بين ما يريده وما يصعب عليه أن يذوب فيه! (ص: ١٧٠).

ويقول فى موضع آخر:

> وأتذكر بعد هذا أن ثريا ليست حبيبتى التى حلمت باختطافها من على أسوار القلعة وأن أفرّ بها فوق حصان القديس جاورجيوس الأبيض طاعن التنين نحو غيوم السماء وأعرف عندها أن ثريا امرأة عاشرت كثيرين غيرى وضاجعت عديدين قبلى فأنفر منها وآخذ الأرض ملاذاً من جسدها الشيطانى الذى تفتح علىّ كالوردة كالسر المكنوز فى ألف أمنية تصهل ويختلط علىّ وأصير كالمصلوب على خشبة تسلقتها النار فكانت جمراً يقذفنى إلى التوبة تارة وإلى التعبد لجسدها تارة ولا أوقن ما هو الكفر. (ص ص: ٢٤٩ - ٢٥٠)

يفسر هذا الجدل بين الشهوانية والطهرانية شخصية نذير وسلوكها فى العمل ويلقى ضوءاً كاشفاً على رغبتها العارمة فى القيام بعملية انتحارية - وإن تم ذلك فى مهمة استطلاعية - لتطهير ذاتها من الإثم. إن رغبة نذير فى تقليد القديس جاورجيوس طاعن التنين تتغلب على رغبته فى تقليد الفارس المقنع. ويوفر استشهاده مصلوباً رغبة حبيسة لديه، تكمل رغبته فى تقليد القديس جاورجيوس وتتجاوزها، رغبةً فى التجسد مسيحاً جديداً يصلب على أيدى الأسخريوطيين الجدد.

يزيح استشهاد نذير أيضاً العائق، الذى هو موضوع الرغبة الوسيط الحى والمانع لتحقق فعل الرغبة، من سبيل خالد الطيب. إن العائق يغيب ولكن الرغبة فى جسد ثريا تتلاشى بتلاشى موضوع الرغبة الوسيط. هكذا يمكن تفسير رغبة الطيب الجنسية فى ثريا من حيث هى وسيط للاتحاد بنذير الحلبى وتقليده. إن رغبة خالد الطيب فى التساوى مع الحلبى بامتلاك جسد ثريا تعكس احتقاره لنفسه فى الحقيقة، وتسلك الرغبة الجنسية سلوكاً مداوراً لتحقيق غايتها الفعلية بالاتحاد مع مثل الطيب الأعلى أى نذير الحلبى. بموت الحلبى تنتفى الرغبة بجسد ثريّا ويظهر الموضوع الوسيط للرغبة - أى الحلبى - ليحتل مقدمة المشهد، ويحاول الطيب

الانتحار كنوع من الاتحاد مع موضوع رغبته حيث يعود نذير الحلبى ليصير موضوع الرغبة الوسيط.

ـ ٣ ـ

أظن أن التأويل السابق لعلاقة الشخصيتين الرئيسيتين فى العمل يقدم إضاءة كاشفة على رؤية العمل الأساسية. إن (قامات الزبد) تقترح فى خطابها منظوراً فعلياً ـ واقعياً لطبيعة الشخصيات الثورية التى تقدمها؛ فليس هناك شخصيات وحيدة البعد، ليس هناك خونة وقديسون بل شخصيات مركبة تحمل داخلها تناقضاتها وتناقضات واقعها وتوقها إلى تحقيق رغباتها بالاستناد إلى نماذج ومثل عليا. لا يريد نذير أن يكون نفسه، ثوريا على طريقته، بل يريد أن يكون مثل الفارس المقنع أو القديس جاورجيوس أو المسيح، ولا يريد خالد الطيب أن يكون نفسه بل أن يكون مروان أو يكون نذير الحلبى. وفى هذه الدائرة الجهنمية من حمى الرغبات يبدو زاهر النابلسى شخصية تعيش فى عالم المثل والأفكار التى يود من خلال كتب عمه أن يجرى تفاعلات كيماوية بينها لتنتج إيديولوجيات قومية ـ اشتراكية. وهكذا تصبح الشخصية الثالثة فى العمل مجرد مثال أو نموذج قصد منه إيضاح تناقضات الشخصيتين الأخريين؛ ولكن عدم انصهار هذه الشخصية فى حمى الرغبات المصطرعة جعلها باهتة غير واضحة وجعل الكاتب، الذى يحاول أن يضفى على العمل بعدا أكثر نموذجية، بعدا يتمتع بتمثيلية واسعة على الصعيد السياسى ـ الاجتماعى، يقدم ـ من خلال زاهر النابلسى ـ أفكاراً معلقة فى ذهن شخصيتى نذير الحلبى وخالد الطيب.

وإذا كان اختيار (قامات الزبد) الأسلوبى قد آثر رواية العمل على لسانى الحلبى والطيب، فإن هذه التقنية السردية قد قصد منها تهميش دور شخصية زاهر النابلسى وتهميش إمكان التحقق الفعلى لأفكاره. إن ما يتحدث عنه النابلسى ـ ذلك الصوت الذى يرجع صدى فكر عمه أبى الحكم ـ لايجد له صدى فى الأحداث الروائية، وتختفى شخصية زاهر النابلسى فى ركام الأحداث وتنمحى المحاولات التوفيقية التى يقوم بها.

ليست شخصية زاهر النابلسى، إذن، شخصية أساسية فى العمل، ووظيفتها تنحصر فى العمل فى إطار ما تقدمه من إضاءة لبعض الصراعات السياسية التى تعتمل داخل شخصيتى الطيب والحلبى، كما أنها تنحصر فى توضيح الصراع الغامض داخل المنظمة التى يدور ضمنها الصراع السياسى؛ ذلك الصراع الذى دفع نذير الحلبى إلى اختيار الاستشهاد وخالد الطيب إلى التخلى ومن ثم الانتحار.

ـ ٤ ـ

آثرت فى الفقرات السابقة تقديم منظور للعمل يستعين بطبيعة العلاقات بين الشخصيات ويفسره بالاستناد إلى هذه العلاقات، وقد كان تفسيرى لشخصيتى نذير الحلبى وخالد الطيب بالاستعانة بنظرية رينيه جيرار التى دعاها «الرغبة المثلثة» محاولة لتفسير طبيعة الشخصيات نفسها. بمعنى أكثر دقة فلم أحاول إسقاط هذه النظرية على العمل بل شعرت أنها تستطيع، بسبب من العلاقات التى تقوم بين الشخصيات، أن تساعدنا فى تأويل الشخصيات وتأويل العمل بصورة أكثر دقة. وهكذا تجنبت الخوض فى كثير من التفاصيل الثانوية، كوصف سير الأحداث وتقديم مسرد بالشخصيات الثانوية فى العمل، واكتفيت بالتركيز على وصف اللوحات وما يقدمه وصف هذه اللوحات من إضاءات كاشفة على طبائع الشخصيات ونظرتها للعالم. إن التأملات الذاتية للشخصيات مثلاً تجد تفسيراً لها فى المقاطع التى قدمناها سابقاً، كما تجد تأويلاً واضحاً فيما دعوناه، استناداً إلى جيرار، بالرغبة المثلثة. ونستدل من خلال التأويل المقدم أن نظرة الشخصيات مشوبة بجبرية كامنة تؤمن بأن الخراب الحاصل لا يمكن رده أو التملص من قبضته. إن الفساد والتفتت والانهيار عوامل ملازمة لكائنات فقدت إيمانها بذواتها وفقدت إيمانها بالتحول على أرض الواقع، ولذلك اختارت الانتحار استشهاداً أو الانتحار تكفيراً عن خيانه داخلية.

هل يمكن الحديث، فى هذا السياق، عن اتحاد شخصيتى نذير الحلبى وخالد الطيب؟ وهل يمكن القول بأنهما وجهان لعملة واحدة؟

لقد أشرت فى ما سبق إلى إمكان تفسير هاتين الشخصيتين على هذه الشاكلة، ولكن ما لم أشر إليه هو أن

الشخصيتين تتشابهان فى مقدرتهما على وصف اللوحات والأثاث والطبيعة والتأمل، وفى التجربة الروحية التى يعبرانها. ولولا تجربة نذير ذات السمات المسيحية لأمكن الحديث عن قسمة شخصية واحدة إلى اثنين والتعامل معهما بوصفهما ثوابت للصراع، لا بوصفهما شخصية واحدة تعانى من شرخ داخلى يمزقها بين طهرانية خالصة وشهوانية خالصة. وهذا ما دفع التأويل إلى تقديم تشريح للشخصيتين بناءً على موضوع الرغبات التى ينصب عليها توق الشخصيتين. فهل نذير الحلبى قامة من زبد كما هما خالد الطيب وزاهر النابلسى؟ نعم إنه كذلك، كما تفصح الرواية نفسها؛ إذ «لم يبق من الزوارق إلا ثلاثة حبال بيضاء من زبد خطّت سواد البحر» (ص: ٢٤٥) . لقد انهارت كل شخصية بطريقتها الخاصة مما يؤكد لنا أن ما يهم (قامات الزبد) ليس تقديم أطروحة عن الانهيار بل الإمساك بشخصياته فى لحظة وعيها للعالم المنهار، ذلك الوعى الذى تختلط فيه الذات بالموضوع، العالم المتأمل بالذات المتأملة.

هل تحكى (قامات الزبد) عن الحرب الأهلية فى لبنان؟ نعم. ولكنها تحكى أكثر عن حرب الذات مع نفسها، عن ذلك الصراع الداخلى الذى يعتمل داخل ذوات الشخصيات. ومن هنا، تلتحق رواية إلياس فركوح بذلك النموذج من الكتابات الروائية العربية الجديدة التى تصور انهيار العالم الخارجى بتصوير الصراعات الداخلية للشخصيات. إنها تلتحق فرداً جديداً فى عائلة الأعمال الروائية التى كتبها إدوار الخراط وإبراهيم أصلان ومحمد عزا الدين التازى وحيدر حيدر.

الهوامش:

(١) **قامات الزبد**. دار منارات (عمان) ومؤسسة الأبحاث العربية (بيروت)، ١٩٨٧ .

(٢) انظر تحليلاً لرواية: **رامة والتنين** لإدوار الخرّاط بقلم الكاتب فى مجلة **المهد**، العدد الخامس، السنة الثانية ١٩٨٥، وانظر أيضاً قراءة لرواية إبراهيم أصلان **مالك الحزين** فى كتاب **أرض الاحتمالات** للكاتب أيضاً. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨ . حيث تعالج هذه الطريقة السردية ويلقى عليها بعض الضوء.

(٣) يقصد بالراوى الأول من يقول أنا فى الرواية حسب تعريف تودوروف فى مقالة له بعنوان «اللغة والأدب» منشورة فى كتاب **الجدل البنيوى**، منشورات جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٥ .

(٤) هناك هوامش أربعة فى الرواية، واحد منها فقط يتناول شخصية زاهر النابلسى (ص ص: ٧٠ ـ ٧٦).

(٥) نحيل القارئ فيما يخص نظرية رينيه جيرار فى الرغبة المثلثة، إلى كتابه **الكذب والرغبة والرواية**، من منشورات جامعة جونز هوبكنز، ١٩٦٥ . كما نحيل القارئ إلى شرح مختصر لنظرية جيرار فى كتاب **التحليل الاجتماعى للأدب** للسيد ياسين، دار التنوير، بيروت ـ ١٩٨٢ ، ص ص: ٤٤ ـ ٥٧ . ونحن نستخدم مفهوم جيرار للرغبة المثلثة فى السياق الذى يخدم غرضنا فى هذه القراءة. إن جيرار يعتقد أن الكائن الإنسانى غير أصيل لأن رغباته ليست أصيلة، فهو يرغب أن يكون مثل شخص آخر ولا يرغب أن يكون شجاعاً أو كريماً، وبالتالى فإن ما يحركه هو الغيرة من الآخر مما يدفعه إلى تقليده. ويحلل جيرار ـ لإثبات نظريته ـ أعمالاً روائية كثيرة ، منها **دون كيشوت** لسيرفانتس، **ومدام بوفارى** لفلوبير، **والبحث عن الزمن الضائع** لبروست، وروايات أخرى غيرها. ونحن لا نشاركه إيمانه المتشائم بعدم أصالة الكائن الإنسانى والمصير المجهول الذى ينتظره بسبب ازدياد فرص الغيْرة وما تتركه الغيرة من آثار تدميرية على الحياة البشرية. إن ما نفعله هنا هو تطبيق المفهوم التقنى الذى أوجده على شخصيات العمل.



الفن المراوغ في أحاديث جانبية*

إدوار الخراط**

ربما كان من المداخل التي تتيح لنا البصر بذلك العالم الذي يبتعثه جميل عطية إبراهيم في (أحاديث جانبية) أن نلم، شيئا ما، بالتيمات أو الموضوعات الرئيسية فيها، وبشئ من سمات النص.

وهو عالم ـ من البداية ـ يبدو لنا مألوفا، محددا، واضحا وبسيطا لا خفاء فيه، ولكن شيئا ولو قليلا من إمعان النظر يشير على الفور إلى أن في هذه البساطة عمقا وغموضا، بل أكثر.

ففي مستهل (أحاديث جانبية) يقول الراوي إنه سأل أباه على سبيل المداعبة والنزوة، «لكي يفتح خزانته أمامنا، ويطلعنا على بعض أسرارها»(ص٦).

والشأن هنا، على سبيل الجد هذه المرة، أن تناول هذه التيمات قد يساعد على فتح خزانة هذه النصوص ـ أو هذا النص الواحد ـ والاطلاع على بعض أسرارها.

ولعل التيمة الأولى التي تسترعي الانتباه في هذه القصص ـ وسوف أعتبرها كتابا واحدا متراسلا ومتجاوبا بعضه مع بعض، وهناك أكثر من دليل على ذلك ـ هي تيمة ما يمكن أن أسميه تشخيص المرأة عنده.

فالمرأة في هذه القصص شقان متمايزان.

الشق الأول منها هو تشخيص لامرأة هي على الأغلب عملية، وضعية إذا صح التعبير، ضيقة الأفق، شديدة الحرص، نكدية. فهي تارة غاضبة لأن الراوي زوجها يريد أن يحصل على ساعة قديمة بدلا من ساعة جديدة ـ مع أن الساعة القديمة ثمينة جدا لكنها لا تعرف، ولا تقدر، وهي تتصور أن الساعة القديمة من سقط المتاع (ص٧)، وهي كذلك أم

* (أحاديث جانبية)، جميل عطية إبراهيم، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.

** روائي وقاص وناقد، مصر.

هذا الراوى نفسه وكثيرا ما سببت لأبيه ـ غاوى جمع تحف الساعات القديمة ـ مضايقات، وكثيراً ما اتهمته بالتقتير وتبديد المال (ص٨). وهى مرة أخرى تسخر من الأساطير العريقة ولا تفهمها وتهمس للراوى الآخر ـ الذى هو فى الواقع هو نفسه لا يتغير مهما تغير فى اسمه وظروفه ومواصفاته ـ وتقول له ساخرة «يا ندامة ويا مصيبتنا من الحكايات!»(ص١٩) ، وهى نهازة للفرص: «إنت تعرف الدكتورة من زمان؟ اطلب منها تكرمنا فى الحساب!»(ص٢٥)، فهى دائما «تشغلها الأمور المالية» (ص٢٦)، وهى تكرر تهمتها لزوجها بالبخل فى قصة أخرى هى دائما تنويع على القصة نفسها (ص٤٤).

ولعل أوضح تشخيص لهذا الشق من المرأة نجده فى قصة «يوميات» حيث تمثل الأم (دائما هى الأم والزوجة) دوراً كله غضب وحقد لا يبرأ، وهى أيضا على أنها تسببت فى إثارة شحناء عائلية تخادع زوجها فتذهب لزيارة ابنتها التى حرم الزوج عليهم زيارتها. وفى هذه القصة نفسها لا تهتم النسوة إلا بشيئين لا ثالث لهما: المشاحنات، والأمور المالية المتمثلة أساسا فى بيع المصاغ من أجل بناء مقبرة.

على أن فكرة بناء المقبرة التى راودت تلك العائلة القبطية وألقت فيها بذور التناحر والتباغض، هى بالطبع تقليد مصرى عريق لا يخطئ الكاتب كعادته فى أن يومئ إليه إيماءات وجيزة ودالة. إن الطبقة التحتانية والأساسية فى القصة ليست فى هذه النزاعات، بل فى التوق إلى الخلود: أن يوضع اسم الأب على قطعة رخام مصحوبا بكلمة من الكتاب المقدس. وتنتهى القصة مع ذلك بتمويه بارع يتعلق فقط بما أثارته المقبرة من خلافات عائلية يومية ومبتذلة، كأنما تلك الخلافات هى لب القصة. وفى ذلك مثال واحد ـ يظل يتكرر باستمرار ـ على الفن المراوغ عند جميل عطية إبراهيم.

وكأنما صديق الراوى يعلن عن رأى الراوى ـ الكاتب فى النهاية ـ عن هذا الشق الأنثوى؛ إذ يصف النساء عامة بأنهن:

> يذهبن إلى السينما، ويتأثرن بفراق البطل، وتدمع أعينهن طويلا، لكنهن عند الزواج يقررن شيئا آخر.(ص٩٧)

وهى، إذن، مخادعة (ص٩٩) مهما كانت تبدو رومانسية مرهفة المشاعر.

أما الشق الثانى من رؤية هذا الراوى للمرأة ـ كما لابد أننا أصبحنا نتوقع الآن ـ فهو الشق الذى يمكن أن أسميه «الأيقونة ـ المرأة»، أو المرأة الأسطورة، أو بعبارة الراوى: «كنت أظنها شيئا يزيد عن كونها أنثى» (ص١٣٢)؛ فهى، خارج علاقات الزواج أو البنوة، كائن يجد الراوى لذة خاصة فى وصف مناقبه الجسدانية، بما يكاد يشبه الشبق المتسامى به: «امرأة جميلة الطلعة، مشدودة العود، عيناها لوزيتان وشفتاها ممتلئتان، حلوة التقاطيع» (ص٥٢)، مما يكاد يتكرر مرة أخرى:

> طويلة القامة، رقيقة الأرداف، ضامرة الثديين، لها وجنتان بارزتان وشفتان رقيقتان.. لكن وجهها فيه كل السحر، فوجهها وجه أيقونة...(ص٩١)

وعلى عكس نصيحة صديق للراوى: «لا تضع أصبعك تحت ضرس امرأة»، نجد شخصية كليوباترا بابادوبلوس التى تسمت بعد ذلك باسم ولاء بسيونى، أو شخصية ليزا، أو ليلى أو جويداه قره زاده الدردنيلى، هؤلاء أقرب إلى جمال وذكاء وسحر أسطورى، أكثر من كونهن مجرد نساء، ونساء على تلك الشاكلة التى عرفناها عند الراوى فى نظرته للشق الأول من تشخيصه لهن، ولكنهن دائما خارج نطاق اليومى والمألوف، فهن أجنبيات أو من أصل غريب أو هن ببساطة ينتمين إلى الماضى، أو قد انتهت حياتهن وبدأت أسطورتهن.

*

ولعل ذلك يقودنا مباشرة إلى خبرة الشَبَق عند هذا الراوى، وهى خبرة خاصة جدا مهما كانت الإيماءات إليها سريعة خاطفة، شأن صنعة الكاتب كلها. ولعل الراوى عنده تعلق «فيتيشى» بقدم المرأة: «ففى ملمس قدميها أحس بنعومة الرحم» (ص٩٧)، أو «كنت متيما بساقيها، وذات مرة حبوت أمامها حتى تسمح لى بتقبيل قدميها»(ص١٣)،

ولكن المرأة ترفض إشباع هذه الشهوة الفيتشية فى المرتين كلتيهما.

أما الخبرة التى تأتى فى صفحة ١١٢ والتى أسماها (هل فى هذه التسمية شئ من السخرية ولو كان غير واع؟) «شيئا رهيبا، شيئا كالبركان، كالقوة المدمرة فى هذا العالم، كالشر نفسه، أو كالتقوى نفسها، شيئا عاصفا كالجنون أو العدل». فلعل القارئ يعود إليه، ولكنها أيضا رفضته، بل صفعته على وجهه قائلة: «أحيوان أنت؟»

والراوى يحكى عن عنايات فيقول:

كنت أدعوها فرسة، وعندما نسير فى الغرفة عرايا، وكان ذلك قبل إقبالى على دراسة اللغة اليابانية (كأن ثم علاقة بين العرى واليابانية!) أرقب جسدها وأتشممه وأربت عليه فى قدسية، كأننى أتعبد له. (ص١١١)

لا غرابة، إذن، أن توجد المرأة عند هذا الراوى فى عالمين منفصلين، فالمرأة السحرية أو المشتهاة، سواء، ترفضه، أو هى إما قدسية وإما شيطانية، أما المرأة العملية الأرضية فهى تنكد عليه عيشته، لكنها مع ذلك عماد الحياة اليومية وسندها.

وحتى عندما يذكر ذكريات «وحدت بين جسدينا» أى بين الراوى وإحدى تجليات المرأة الأسطورة، فإنه يصفها بأنها ذكريات «عابثة» كأنه يتنصل منها، كأنه هو الذى يرفضها، لأن الأسطورة ـ بتعريفها ـ مقدسة، لا تمس.

*

التيمة الثانية التى تتردد ـ على استحياء ولكن بإصرار ـ هى كما نتوقع دائما من هذا الكاتب، تيمة الهم السياسى.

ومع أن (أحاديث جانبية) على خلاف ثلاثيته المعروفة (١٩٥٢) و(أوراق ١٩٥٤) و (١٩٨١) (اغتيال حلم) لا تعكف مباشرة على علاج المسألة السياسية، فإنها لا يمكن إلا أن تمس هذه المسألة، ولو على سبيل مجرد السرد والحكى الذى يبدو كأنه فرعى أو ثانوى ـ وإنما كل شئ يبدو كذلك وإن كان يخفى شيئا آخر ـ «فالطائرات الإسرائيلية تعربد فى سماء القاهرة، وقد سيطرت على أجواء سيناء» (ص١٩). بينما قبل ذلك بسنوات كانت كلية الحقوق قبل الثورة:

مليئة بالتيارات السياسية والمدارس الفكرية: وفديون، سعديون، مصر الفتاة، حزب وطنى، إخوان مسلمون، شيوعيون، بالإضافة إلى الشعراء والكتاب والفنانين المدافعين عن مذاهب العبث والعدمية... (ص١٨)

وبعد ذلك بصفحتين: «البلد تعيش هزيمة نكراء مدوية لامبرر لها ولا يعرف أحد مداها...» إلى آخره (ص٢٠). وهزيمة ٦٧ تلح على هذا الراوى الكاتب إلحاحا له بالطبع ما يبرره: «بعد ضياع سيناء والقدس لاشئ يهم» (ص٣٤).

أما ليزا ـ المرأة شبه الأسطورية اليهودية التى ترددت فى أن تصف نفسها بأنها مصرية مع أنها ولدت فى الخرنفش والتى يلوح أنها جاسوسة صهيونية فى نهاية الأمر ـ يلوح ذلك دون أن يتأكد تقريره مباشرة، كعادة الكاتب ـ فهى تحدث الراوى عن أحلام اليهود ووعد بلفور وعن هرتزل، أما الراوى «فلا يدرك أبعاد حديثها بسبب انشغاله بالقضية الوطنية فى مصر حتى النخاع» (ص٥٠)؛ ففى ذلك الوقت كانت المسألة الوطنية هى الاحتلال والقصر وليست فلسطين، أو هكذا كان يجرى الوعى الشائع بالمسألة السياسية.

والنبوءة الغامضة المقتضبة والمبتسرة تأتى فى نهاية قصة عجوز يعانى أزمة إحالته على المعاش: «بعد حرب ١٩٥٦ قامت حرب ١٩٦٧ .. ثم اشتعلت حرب الاستنزاف، وبعدها حرب ١٩٧٣»، ثم تأتى النبوءة الملغزة: «الحروب القادمة كثيرة أيضا». هل هى ملغزة حقا؟ كم من الحروب جاءت، أو ستجئ؟

من الإشارات الغامضة أيضا ـ أو التى تبدو كذلك ـ أن الراوى فى قصة «لوحة زيتية» أقام آخر معرض له قبل النكسة هو:

عبارة عن صور زيتية لصفائح القمامة، صفائح قمامة متعددة ومليئة بالقمامة وعلى موائد

مهجورة والصفائح تلمع وتنطفئ كأن إضاءة داخلية فى اللوحة تغمرها. (ص ١٢٩ ـ ١٣٠)

وفى هذا السياق نفسه يأتى هذا الراوى؛ إذ يسرد حكاية عن ذلك الرسام: «يضرب بالفرشاة، ويتحدث عن مظاهرات الطلبة، وحياة السجن، والمومسات... ولا أتبين شيئا من كلامه». أما نحن فلعلنا نتبين شيئا واضحا ـ وإن كان مضمرا ـ فى هذا الترادف الغريب بين مظاهرات الطلبة (وأسبابها) وبين السجن والدعارة، خلقية أو عقلية أو روحية سواء.

هذا الهم السياسى ـ تلك التيمة الرئيسية الأخرى ـ مخامر يغمر القصص كلها، أو يغمر هذه القصة الواحدة كلها، بجو خفى مضمر وتحتانى ـ إن صح أن الجو يمكن أن يكون تحتانيا ـ ولكنه هناك رازح وقوى.

*

وقد يقال إن هموم الحقبة الناصرية، وبدايات الحقبة الساداتية تسيطر على هذا الكتاب، بينما هى قد انقضت، بخيرها وشرها، أو على الأغلب بشرها، ولم يبق منها خير. ولكننا هنا نغفل دور الكاتب المؤرخ الذى يعنى بهموم وطنه وهموم تاريخه. أليست هموم الماضى متصلة وممتدة فى الحاضر؟ أليست هى منبع همومنا اليوم، وربما غدا؟

وهل توقفت الخديعة؟

*

يترادف هذا الهم السياسى المخامر بهمّ آخر هو من أجلى وأثقل هموم الطبقة الوسطى ـ علياها ودنياها ـ همّ ادخار المال، وحسبان حساب الزمان وتصاريفه، وتقسيم التركات، وتوزيع الأموال، وبيع المصاغ والمجوهرات والساعات القديمة، وتأجير البيوت والغرف والمساكن، والاتهامات بتبديد الأموال، وأيام الضائقة المالية فى مناسبات زواج البنات. (انظر مثلا صفحات ١٠، ٣٤، ٦٧ وغيرها).

*

فهل ثم صلة بين الهم السياسى وبين هموم الحياة اليومية عند أبناء هذه الطبقة التى ينتمى إليها الراوى ـ الكاتب.

الإجابة تبدو واضحة، بطبيعة الحال.

ولكن النقيض هنا لا يخفى، فإن هنا اهتماما آخر هو ما قد أصفه بأنه همّ ما وراء الواقع، على ما فى (أحاديث جانبية) من تقنيات «واقعية» ونبرة سرد صاحية وهادئة الإيقاع، مع كل ذكائها.

إشارات وإيماءات تأتى، فى تضاعيف هذا السرد الذكى، إلى السر، والشياطين والغوامض غير المفسرة:

ـ «هناك علاقة ودّ خفية تربط بين الإنسان وحوائجه» (ص١١).

ـ «رأيت السر يفارق الجسد» (ص١٣).

فهو هنا يفيد من الاستخدام الشعبى لكى يسرد واقعة الموت، بعد أن أكد صديق الراوى «أن لمعة العين.. فيها سر الحياة».

والراوى يحكى عن ذكرياته ـ وهى هنا ليست عابثة ـ مع صديقته، أو عشيقته ربما القديمة، فبعد أن منحته قبلة ساخنة قالت له: هل تعرف أننا خلقنا بالصدفة؟ :

لازلت أذكر تلك الرعدة التى أصابتنى من قولها، وقد لسعتنى كلماتها بنيران حارقة، فانتفضت واستعذت بالله من الشيطان الرجيم وبسملت وقد تخيلتها الشيطان الرجيم يحادثنى وقد تجسد أمامى على صورة فتاة جميلة... (ص ١٦)

هاهى ذى المرأة الأسطورية، ضد ـ القدسية، واقعية جدا، وتقع فيما وراء الواقع، فى وقت معا.

وفى قصة «يوميات» نعرف أن حنا رفض دفن حرم صديقه مجلّع فى مقبرته، وادعى أنه نسى المفتاح، ولكنه كان يتشاءم من فتح المقبرة فى بداية العام، فالمقبرة إذا فتحت فى بداية العام فلن تكتفى بجثة واحدة، وتبدأ فى سحب الأحياء واحدا بعد الآخر (ص٦٤). فأى فزع فى تلك الإرادة لقوى القبر!

وهو يكمل مشهدا شبقيا عن العرى واللغة اليابانية والتعبد للجسد بأن يقول:

أحاول السكنى والبقاء فى داخلها، وأحكى لها شيئا عن ذلك المجذوب الذى رأى جداراً سميكا يحول بينه وبين الجنة فاخترقه بجسده وطار ثم عاد ثانية إلى الأرض وقد ارتدى ملابس نورانية. (ص١١١)

وما من شك مرة أخرى فى ذكاء السرد، على إيجازه، إذ يمزج بين عناصر ثلاثة متراسلة وإن بدت متباعدة: هى عناصر الشبق، ثم الحكاية الشعبية وأخيرا العنصر الأسطورى أو ما وراء الواقعى.

وهذا المزج بين الحكى الشعبى والفزع الغامض لقوى ما وراء الواقع يتبدى فى خوف الراوى ــ فى قصة «البحر» الفاجعة ــ من بيع المذياع الضخم القديم، وهاجسه أنْ سوف تحل كارثة لو فعل، وهو المذياع الذى كانت جدته تعتقد أنه مسكون بالجن، وبالفعل، ماتت زوجه حتى قبل أن يدخل البيت عليها بمذياعه الجديد الصغير.

وأخيراً، فإن قصة «البحر» هذه كلها هى مغامرة هادئة النبرة جدا فى ساحة هذا الذى أسميه ما وراء الواقع، فالبحر ــ هنا ــ يغمر القاهرة، أليس هذا مجازا للموت الذى يغمر الحياة كلها؟ أما الزبد على الفم، فهو زبد البحر وزبد الموت معا.

*

ومع ذلك كله، فإن الراوى ــ السارد يجسد تماما ما استشفه عند جميل عطيه إبراهيم من ميزة لعله يتفرد بها من بين أقرانه: ميزة الفن المراوغ.

هذا الراوى ــ السارد يتوحد بنصه، حتى ليصبح النص نفسه هو الراوى.

وقد يكون اسم هذا الراوى عباس عجورة، أو مينا، وقد يكون قبطيا أو مسلما، وقد يكون غير مسمى، ولكنه واحد دائما على اختلاف ما يحدده له كاتبه، تحديدا دقيقا، من أسماء وظروف اجتماعية ومواقع الحياة، واحد بتركيبته النفسية بل أكثر، بتركيبته النصية كلها.

*

أدرك طبعا أننى إذ أوحد بين الراوى والنص، وبينهما وبين الكاتب نفسه أحيانا، إنما أرتكب خطيئة نقدية كبرى فى عرف أصحاب التصورات الراسخة المقررة. وهو ما أراه صحيحا فى (أحاديث جانبية) لجميل عطية إبراهيم.

إننى أزعم أن لهذا التوحيد ما يبرره من داخل النصوص نفسها، فإن الراوى لا يحكى حكاية ــ هى النص ــ بل هو نفسه الحكاية التى يرويها بلا تفرقة، لأنه لا يروى عن حكاية خديعة أو مراوغة أو صراع، بل يمارسها جميعا، على مستوى أعمق. الراوى، إذ يقول عن الخديعة إنما يفعلها فى الوقت نفسه، يخدعنا، نحن القراء، ذلك الخداع الفنى الجميل، ليس فقط بمعنى الإيهام أو التمويه بل بمعنى أنه لا يتخذ أبدا دور العارف الخارجى الذى ينفصل عن نصه ليرويه، هو يتقمص نصه ويلعب لعبة النص نفسه.

أما زعمى بتوحد الكاتب بهذا النص الراوى ــ أو الراوى النص، فى تشكل ثلاثى، فهو ما يتحقق أحيانا، وليس دائما، وخاصة عندما يخوض «النص الراوى» مغامرة التأمل، والتساؤل، أو التفكير، أو التعليق على الأحداث؛ إذ نسمع هنا نبرة المؤرخ القاص التى نعرفها جيدا عند صاحب ثلاثية (١٩٥٢) و(أوراق ١٩٥٤) و(اغتيال حلم) التى صدرت أخيراً بعنوان (١٩٨١).

هذا الراوى متسائل دائما، أحاطت به أنواع المراوغة، سلبا وإيجابا، إنه ليس الكلمة الأولى ولا الأخيرة، بل إنه سؤال متصل بلا إجابة.

إنه هو الذى «يتكلم» طول الوقت (فيما عدا قصة واحدة بضمير الغائب المفرد الذى يخادعنا ــ أيضا ــ لأنه فى حقيقة الأمر ترجمة لضمير المتكلم المفرد، وليس صاحب نظرة علوية عارفة بكل شئ)، ولكنه مع ذلك ليس محور العالم ولا أصله ولا خالقه. هو النص المروى نفسه بلا زيادة ولا نقصان وليس «صاحب» النص ولا محركه، ولا مسيره.

*

ولعل أبرز سمات هذا النص ــ الراوى هو على وجه الدقة أنه مراوغ. أى أن له قصدا مراوغا ومضمرا لا يفصح عنه قط لكنه لا يخفيه أو يطمسه أو يلغيه، بل يترك ــ دائما ــ ومضة موحية ولكنها ــ دائما ــ فى غاية الرهافة، أوكما

كان يقول القدامى فى غاية من لطف المدخل مع استسراره. هو نص ـ راو مخايل، بل مخاتل، لا يفى قط بالوعد الذى يقطعه على نفسه، وإن كان يوحى لنا طول الوقت أنه ينتوى الوفاء به، وهو يستسلم للخديعة ـ وإن كان يعرفها، بل باستسلامه ومعرفته وما هو أكثر من ذلك يتواطأ مع الخديعة، سواء كان فى داخل الحكاية التى يسردها، أو فى أسلوب حكايتها نفسه، يخايلنا ويخاتلنا ويجر أرجلنا كأنما يتلمظ على حسابنا أو كما يقول الإنجليز Tongue in cheek دون أن يخرج لنا لسانه تماما، كأن قدرا حتميا من الأمانة يقتضيه أن يدلنا مع ذلك على خفاء مقصده مهما أبدى من تمويه.

فى قصته الأولى «ساعة ع.م.ب» يقول الراوى (ص٣٥):

ألف وأدور فى الحديث، يسمعنى (يعنى أباه) ثم.. يصمت، خذلته. سألنى عدة مرات رأيى، وراوغت.. كنت كمحام يتصدى لقضية خاسرة فيعيد تقديم الأدلة الضيقة التى يمتلكها بطرق مختلفة بعد تغليفها بمعسول الكلام.

ليس هذا ما يحدث فى داخل الحكاية فقط، بل هو نفسه طريقة تقديم الحكاية لنا، مداوراً وأمينا فى وقت معا.

وأدلته ـ فعلا ـ ضيقة، إن عالمه محصور، محدود تقريبا داخل مواضعات لا تتغير، مهما اختلفت بطاقات التمويه الملصقة عليها، هو عالم الطبقة الوسطى الدنيا غالبا، وصراعاتها، وعلاقاتها الصغيرة: هذه أماكن منزوية فى القلب وفى الواقع، معتمة، وغير نظيفة تماما ، وضيقة حقا، لكنها مرصودة بغاية الأمانة، على مستوياتها المختلفة، سافرة ومضمرة، ظاهرة وخفية.

*

وفى هذا السياق ـ فإن أدلته ضيقة حقا، بمعنى أن هذا الكاتب المجيد قد اعترف لى، ذات مرة، أنه لا يملك إلا قاموسا محدوداً من الكلمات، ولكنه بهذا العدد الصغير نسبيا استطاع أن يعبر عما يريد. وأزيد على ذلك فأقول إنه بهذا المعجم الضيق أجاد التعبير بالفعل عما يريده، وإن الإيجاز هنا ليس إخلالا على الإطلاق، بل هو علامة تفوق ومقدرة على الاستغناء عن الحشو والفضول والتزيد. (ولست أعنى بطبيعة الحال أن سعة المعجم وغنى المفردات عيب فى ذاته، على العكس تماما ـ ولعل قرائى يعرفون هذا ـ وإنما المناط هو النأى عن الثرثرة وعن العى، واختيار الكاتب من أدواته ما يفى بمقصده الفنى).

ولعله مما يجرى هذا المجرى أن نلحظ ـ ونأسى ـ لأخطاء فى اللغة والهجاء والنحو، هل هى من آثار الطابعين أو المصححين أم قد اقترفها الكاتب؟ فضلا عن شئ من ركاكة أو تعثر فى صياغة الجملة، لعله يوقف السلاسة المحببة فى مضى السرد على سننه الممهدة السوية السبل عند هذا الكاتب الصناع.

ومهما كانت الأمثلة على ذلك قليلة، فقد كان الأعون والأجدر ألا تأتى إطلاقا، فهو يقول مثلا فى صفحة ١٨ : «انقطعت العلاقات بسبب بيعهم الفيلا والانتقال إلى منطقة أخرى» دون أن يشير إلى من يعود الضمير فى «بيعهم». نحن نفهم أن ذلك من سياقات العامية عندما نتكلم ويفهم عنا سامعنا، ولكن أكان ثم حاجة لهذا الاستخدام هنا؟ فضلا عن نبو التقابل بين «بيعهم»... و«الانتقال»، ثم إن استخدام كلمة «منطقة» هنا غير مألوف وغير مبرر، لأن هذه الكلمة تحمل معانى أو إيحاءت هندسية، طبوغرافية، أو عسكرية، ولكننا هنا فى معرض انتقال أسرة من حى إلى حى آخر.

وغير ذلك ليس بالنادر.

انظر تعثر عبارة مثل «شهدت غرفها الواسعة مطارحة الغرام لها...» (ص٢٠) وهو يعنى أن الراوى كان يطارحها الغرام ـ لا يمكن أن يكون يطارح الغرام «لها» ـ لكنه يكتفى بالمصدر المجهَّل «مطارحة» عوضا عن «مطارحتى» أو أية صيغة من صياغات كثيرة وافية بالغرض.

ومن الأمثلة الأخرى (ص٩٧) أن يبدأ فقرة جديدة فى قصته بقوله: «وصدقى علم النفس هو مجال تخصصه».

وأتساءل هل كان الكاتب يقصد المعنى الدقيق فى كلمة «صاغيا» عندما قال «فاستمعت إليه صاغيا...» أم أنه

كان يريد أنه استمع إليه فأحسن الاستماع وعندئذ فالكلمة الصحيحة هي «مصغيا» ؟ أما «صغى» فهو أنه مال، والشاهد هنا هو الآية القرآنية: «ولتصغى إليه أفئدة الذين لا يؤمنون بالآخرة...» .

ولعل الخلط بين كلمتي «أُحاجٌ» و «أُحاجي» في قصته «شجرة المعرفة» مما لا يكاد يغتفر، لأن الخلط بين الحجة والأحجية مما لا يمكن أن يسوغ. أم أنه خطأ مطبعي مرة أخرى؟

*

يبقى أن أشير بسرعة إلى أن بناء الإيهام القصصي أو السردي قد يعوزه شئ أو أشياء. ليس إحكام الصنعة، في تصوري، مطلوبا أو مرغوبا في كل الأحوال، ولكن الخلخلة التي تأتي عن غير مقصد فني متدبر، ليست بدورها شيئا مرغوبا.

في قصة «ساعة ع.م.ب» يبدأ الراوي بقوله:

١ ـ «أثناء زيارة لي إلى بيت والدي.. منذ عدة أعوام» .

ثم يقول الراوي عن والده:

٢ ـ «فربما ظن في شيخوخته، وقد تجاوز الثالثة والسبعين» .

والده الآن قد تجاوز الثالثة والسبعين منذ عدة أعوام، أي أنه على الأقل في نحو الثامنة والسبعين، إذا جعلنا «عدة أعوام» تعني خمسة أعوام مثلا، أي أنه خرج على المعاش منذ نحو عشرين عاما.

٣ ـ أما توقيت حدوث الواقعة التي يرويها النص فهو «بعد عشرين عاما أو يزيد» من فترة دراسة الراوي وحبيبته القديمة كليوباترا في كلية الحقوق وكلية الطب على التوالي، «في ذلك الوقت، قبل الثورة» (ص١٨) أي على الأكثر في العام ١٩٧١ إذا تصورنا أنهما كانا طالبين في عام ١٩٥١ مثلا، قبل الثورة بعام واحد.

وفي هذا العام (في١٩٧١) ـ وحسب ذلك التصور ـ كان أبوه في الثامنة والسبعين من عمره أو يزيد، على أحسن التقديرات.

قد عرفنا الآن أن توقيت الواقعة المروية هنا إنما يأتي مباشرة بعد هزيمة ١٩٦٧، وقبل موت عبد الناصر (ص٢٢)؛ أي في ١٩٦٨ أو ١٩٦٩ على الأكثر، وليس في ١٩٧١ . فهل فارق السن هنا مهم؟ أليست وفاة عبدالناصر مما له أثر في خلفية القصة؟

على أنه من الممكن ـ مع ذلك ـ تصور أن توقيت القصة إنما هو في ١٩٦٩ وأنه منذ «عشرين عاما أو يزيد» (١٩٤٩) كان الراوي وصديقته مازالا في الجامعة.

٤ ـ لكننا نعرف بعد ذلك أن عائلة الراوي قد باعت الفيللا منذ أكثر من ثلاثين عاما (ص٢٧) أي في العام ١٩٤١ على أكثر تقدير.

فهل كانا في الجامعة عام ١٩٤١ أم في ١٩٤٩ أم في ١٩٥١؟ ومن ثم تتخلخل كل المواقيت؟

يتجنب الراوي ـ الكاتب أن يحدد التاريخ فلا يقول إلا عبارة «منذ عدة سنوات» . ولكنه يقول: إن «والده خرج على المعاش منذ أكثر من عشر سنوات» ، بينما هو الآن، حسب تقديرنا عمره وفقا لقول الراوي ابنه، في الثامنة والسبعين. فهل كان المهندسون يحالون إلى المعاش في الثامنة والستين؟

لم يكن التوقيت الدقيق بالأمر المهم في النص لولا أن الراوي يضع الخلفية السياسية والتاريخية موضعا له أهمية كبيرة وإن كانت مضمرة.

فلعل الخديعة هنا ليست فقط خديعة الأب المحتضر، وليست فقط خديعة أوقعت بنا، نحن القراء، حتى نهاية النص تقريبا، بل ربما كانت خديعة قد أوقعت بالوطن كله. وعندئذ كان ضبط التوقيتات أمراً ضروريا.

*

إن «الخديعة» التي تشكل موضوعا ـ ومضمونا رئيسيا في هذا الكتاب قد تمتد فتشمل ما هو أكثر من النوايا وضروب الخذلان، فكأنما الحياة كلها تمارس خديعة شاملة، كما نرى في قصة «صديقان» ، وهي امتداد أو تكملة لقصة «ليزا» التي جاءت قبلها وفصلتها عنها قصة أخرى هي «يوميات» .

الصديقان هنا، كلاهما، مضروب، مخدوع. وهنا أيضا لا يفى الصديق بوعده لصديقه، وهنا أيضا لا يجد الصديق المحبوط غرفة صغيرة مناسبة فى طنطا.. لا يجدها، فماذا فعلت به الحياة، هذا ما يتركه الكاتب معلقا وغير محسوم، وكل شئ هنا، تقريبا، غير محسوم، كما أن العجوز فى القصة الموسومة بصفته «العجوز» هو أيضا لا يفى بوعده لنفسه بأن ينقل زوجته إلى مدافن بورسعيد، «لأن الحروب القادمة كثيرة أيضا».

أما قصة «أحاديث جانبية» فهى غرة هذا الكاتب، لأن المراوغة هنا متعددة ومعقدة فى داخل القصة، كما قلت أكثر من مرة ـ وفى صيغة تقديم القصة لنا أيضا. الكل هنا متهم، شرير، كاذب، ملتو، الراوى والعجوز والفتاة والصديق والزوجة كلهم يخفون مقاصد مراوغة لا تفصح عن ذاتها قط، وإن كانت تخايلنا ـ وتخايل شخوص القصة بعضهم بعضا ـ وكلهم متلبثون فى أماكنهم الضيقة المعتمة، بل إن الكاتب هنا لم يقنع بقناع الراوى فقط بل مارس لعبته، لعبة الراوى نفسه، هل هو يراوغنا ـ أيضا؟ أم أن المراوغة هى مضمونه وموضوعه معا؟ لماذا يخفى على قارئه حقيقة نوايا شخوصه، كأنما هو يمثل كلا منهم، وإن كان يبدو واحد منهم فقط، إن ضمير المتكلم الذى يستخدمه الكاتب هنا هو أيضا مراوغ، لأن الحكاية تومئ إلى أن الراوى ـ وربما الكاتب ـ يعرف أكثر بكثير مما يقول.

فى قصة «ليزا» نجد، مرة أخرى، أنها قصة خداع، ومرارة، وعدم فهم. ليزا تخدع الراوى عن نواياها غير المفصح عنها، أهى نوايا الجاسوسة أم نوايا المرأة الغربية العدوانية «اللبؤة الشرسة» كما تصف نفسها. كيف لم يدرك تمرجى البهائم وكاتب الحسابات البيطرية الذى أصبح موظفا فى التليفونات ولكنه تعلم الحديث بالفرنسية بطلاقة، وقرأ الكتب؟ (لماذا علمته اليهودية ذلك كله؟) لماذا لم يدرك أنها تخدعه؟ ولكن الكاتب هنا يغلف قصة الخداع المر هذه بأنواع من السكر الشهوى، والجرأة على الطابو. كأنما هذه الجرأة نفسها «تبررها» تيمة الخداع، وكأنما الحسية الشهوانية مدانة خلقيا ـ ضمنا ـ لأنها مرتبطة بخديعة، ومن ثم فقد فرغ الكاتب هذه الحسية من نضارتها وبكارتها، كأنه يبرر إدانة الحسية، بينما هو يمارسها علينا. إنه لا يحكى فقط حكاية خديعة ـ كأنما المخدوع فيها متواطئ مع ليزا الخادعة ـ بل هو يمارس علينا مراوغة مزدوجة، يغلف الحسية بالخديعة، ويغلف الخديعة بالحسية، يدينهما ـ دون كلمة مباشرة واحدة ـ بينما هو يتواطأ معهما بمعنى من المعانى.

*

من سمات هذا الراوى ـ أو هذا النص الراوى سواء ـ فضلا عن المراوغة، أشياء تندرج فى السياق نفسه من قبيل «الحذر»:

ـ آرائى الحقيقية لا أصرح بها إلا لنفسى صباحا وأنا أسير بمفردى. (ص١٠٤)

ـ فى داخلى دائما أرنب يقظ مذعور يكاد الحذر يقضى عليه من شدة الخوف، ولكننى (وهذا مهم حقا) لكننى أيضا مقامر بطبعى. (ص١٠٥ و١٠٦)

ـ أظل طوال اليوم حذار من شئ ما... (ص١٠٧)

ـ وعزمت على إخفاء دراستى (للغة اليابانية). (ص١٠٨)

فهذه ليست فقط سمات الراوى بل هى خصائص النص نفسه، وهو هنا ذلك المقطع المكون من عدة مقاطع «طقوس الخريف»، «الأوراق القديمة»، «اللغة اليابانية»، «الفراق»، «شجرة المعرفة»، «عود على بدء» (كنت قد قرأتها كلها منذ عدة سنوات باعتبارها قصة واحدة، كما وضعها الكاتب).

*

وهذا المقطع المتعدد هو نفسه يكوّن جزءا من النص الأشمل الذى ينتظمه نسق واحد، ورؤية واحدة، بل وصياغة واحدة، مهما بلغ من حرص كاتبه على ممارسة الخداع البرئ فى تمويه الأسماء والأماكن والمواقع والظروف.

إن الحداثية عند جميل عطية إبراهيم هى فى تصورى أن القصة القصيرة عنده ليست شرائح منفصلة، ليست وقائع

صغيرة منعزلة، ليست لـمًا لمشاهد أو صور أو تركيبات متفارقة متغايرة، بل هي تكوّن منظومة واحدة، كأنما هي تقع على تخوم القصة والرواية معا، كما كان الشأن في كتابه الجميل (البحر ليس بملآن) الذي يقع على التخوم بين القصة القصيرة ـ الشعر ـ الرواية.

أما اختلاف النهايات في المقاطع المختلفة فلا يعني بالضرورة استقلال هذه المقاطع، بل على أن التمايز النسبي في هذه النهايات قد يؤكد انتماءها إلى نص واحد شامل يمكن أن نعتبره «مظلة» عريضة تنضوي تحتها المقاطع ـ القصص ـ النصوص.

ولكن نهاية الكتاب كله دالة، ولعلها تلخص رؤية «الكاتب ـ الراوي ـ النص» الواحد:

«هذه اللوحة تصور أحد القتلة في جو كابوسي».

«فابتأست».

الكابوس في هذا الكتاب يتخفى تحت قناع من السلاسة والبساطة الخادعة، أما القتلة فهل هم المخادعون؟ هل الخديعة السارية في تضاعيف هذه الرؤية الكابوسية معادل فعلي للقتل؟

*

وليس ببعيد عن الاحتمال أن انحيازي المعلن والمسبب والمعروف لما أسميه «الكتابة عبر النوعية» قد يكون له أثر ما. في تصوري أن هذه المجموعة من القصص ليست مجرد لمّ لشتات من الحكايات، بل ينظمها سلك واحد، أو هي تندرج تحت نسق عريض موحّد، ليس لمجرد وحدة الراوي، الذي يرويها جميعا بضمير المتكلم الفرد (فيما عدا نص واحد هو نص «العجوز» الذي يقرأ في الواقع كأنه بضمير المتكلم نفسه) كما أسلفت القول، بل لوحدة الموضوع ـ المضمون، في هذه المقاطع جميعا، وهو موضوع الخديعة والمراوغة التي يوقعها شخوص الكتاب بعضهم ببعض، وتوقعها الحياة وظروفها بهم جميعا.

*

من سمات هذا النص ـ الراوي، كما رأينا، الخوف، الخوف من غضب الرؤساء، الخوف من كارثة غير مفهومة، من سرقة حافظة النقود (١٠٨). هل هو أيضا الخوف من رقابة داخلية أم خارجية، ومن سلطات قمع حقيقية أم متوهمة؟ ومع ذلك فإن النص الراوي مقامر، بل مغامر بطبيعته، ويقبل مخاطر كثيرة، إن لم يكن يقبل عليها بالفعل.

هو مثلا يرى أن العرى لا يليق (صفحة ٥٥) ولكنه يمارس هذا العرى ـ في داخل الحكاية، وفي سرد الحكاية سواء ـ بل لا يتورع عن حكاية هذا الشئ الرهيب المدمر الذي كأنه الشر نفسه في صفحة ١١٢.

وفي هذا النص نجد عبارة تتكرر كثيرا ـ وتدل على الكثير ـ تأتي في صياغات متقاربة: «نسيان الأمر برمته» (ص٩٧)، «طلبت منها أن تنسى الموضوع» (ص٨٩).

إن السلبية، والنكوص عن المواجهة هي من خصائص الراوي (النص؟). وقصة «ساعة ع.م.ب» أول قصص الكتاب وأكبرها حجما، وأهمية ربما، هي قصة سلسلة من أنواع السلبية، والتقاعس، والجشع الصغير، وهي قصة شديدة المرارة، والتشاؤم (تلك سمة النص كله) على رغم مما يلوح من بساطتها وسلاستها وبعدها تماما عن كل بوح عاطفي أو تسايل شجني:

زاد حزني لخديعتنا له في اللحظات الأخيرة من عمره... (ص٤٠)

فقط، لم يفعل الراوي شيئا بعد حزنه المؤثر.

لكن النص ـ هنا ودائما ـ قد فعل شيئا، بمجرد كتابته، بمجرد وجوده.

*

إن تقنية نهايات المقاطع ـ أو القصص ـ في (أحاديث جانبية) لها دلالة وأهمية، في ظني.

ولعلني سوف أسمي هذه التقنية: «نقائض النهايات»، وذلك على خلاف فجاءة النهايات المعروفة، والمشهورة، باسم «لحظة التنوير» التقليدية.

إن النهاية هنا لا تلقي ضوءاً ـ من الخلف إذا صح التعبير ـ على القصة أو على المقطع كله، فقط، لا تعطيه

فقط دلالة كانت مراوغة على طول النص، بل هى تقف فى مواجهة النص السابق، على نقيضه، كأنها ضربة مسددة إلى ما سبقها، وليست امتدادا له أو مفاجأة معدة من قبل كما هو الشأن فى القصص التقليدى.

النهاية هنا، بمعنى ما، ليست نابعة من النص بل معاكسة له، ومن ثم فهى عاكسة لمقصده المراوغ.

فى نهاية «ساعة ع.م.ب» يقف الدولاب - الخالى من الساعات - ليعزى الأب المحتضر على اعتبار أنه مليء بالساعات؛ الخدعة هنا مزدوجة، تأتى بالدولاب على رغم أنه حافل بالدلالة، بينما هو خاو، لكى ترضى الذى يموت، ولكن الراوى يحزن جدا لهذه الخديعة.

وفى «ليزا» يدرك الراوى أنها كانت تخدعه طول الوقت - هى الخادعة هذه المرة وليس هو - ولكنها كانت قد قالت له: «سوف يأتى يوم تتمنى فيه إطلاق الرصاص علىّ» فكأنها لم تخدعه حقا، وكأنما هو الذى رضى بالخديعة، سرا، ومع ذلك كله فما هى الخديعة؟ نحن لا نرى قط أنها ارتكبت جرما تستحق القتل عليه أو أى جرم على الإطلاق، إلا أنها يهودية مصرية متنكرة لمصريتها، فهل هذا هو جرمها الحقيقى، فقط؟

وقصة «العين مرآة الجسد» مصداق لدعواى فى أهمية ودلالة النهاية - النقيض، على خلاف معنى «لحظة التنوير».

«صدقى» الذى وصف عبر النص كله بأنه بليد الحس، عيناه أشبه بعينى السمك الميت، رتيب الكلام. هذا الرجل الممل الملول يوجد منتحرا فى غرفته، دون تفسير، دون تبرير، فى نوع من الحس بالعبثية كامل يخامر النص كله ليس فى هذا المقطع وحده بل فى (أحاديث جانبية) كلها.

هل تشير القصة إلى ذلك - أم تؤكد نقيضته - عندما يقول الراوى أن «سلامة» - وهو آخر لا شبه له بصدقى - كان خائفا من الموت يحتفظ بقصاصات من الصحف كلها تتعلق بحوادث قطارات فى سيبيريا وكينيا ويوغوسلافيا والقاهرة؟ أم أن المستوى التحتانى المضمر من النص هو المستوى الذى تجرى فيه عبارة المرآة الأيقونة؟ وهو مستوى يجاوز الواقع الأرضى البليد، ويشارف حافة ما وراء الواقع، بما فيه من قدسى، وغيبى وما هو غير قابل للفهم؟

فى مقطع «الأوراق القديمة» ينتهى الراوى أنه وجد فى أوراقه شيئا كان قد نسيه، «له ملامح وتفاصيل ذابت منذ عشر سنوات أو يزيد، هذا الشئ هو أنا». وهو غير صحيح، لأن مجرد عودته إلى اليوميات أو الأوراق القديمة إنما هو تأكيد لهذا «الأنا». لكنه ينكر ذلك لأن حبيبته رفضت الزواج به، لسبب ليس له علاقة بديانته، يعنى لسبب له علاقة به - هو - بهويته نفسها لا بمجرد ديانته، لهذا أنكر الراوى «أناه» القديم، كأنه لا يطيق أن يكون «أناه» الآن هو المرفوض بل كان ذلك يتعلق بالأنا القديم المندثر. إنكار غير مجد وغير صحيح.

فى مقطع «اللغة اليابانية» تأتى النهاية عبثية وغير مفسّرة، وكأنها غير ضرورية: «اللغة اليابانية سوف تجلب لى المتاعب» من غير أى تبرير. كأنما يقول إن فهم الرموز والإشارات - وهى جسد اللغة اليابانية - لن يتأتى عنه إلا المتاعب، فالنكوص أولى، وعليه «نسيان الموضوع برمته».

وعنايات فى نهاية مقطع «الفراق» حبيبة يصعب على الراوى فهمها، ولكنه لا يلح عليها - كعادته - حتى عرف أنها تزوجت من رجل آخر.

كان قد طلب منها هذا الشئ الشبقى الخاص به، رهيبا ومدمرا، لكنها صفعته على وجهه، ولم يرها ثانية.

زواجها برجل آخر هل هو تطهير لها، أم هو تطهير له؟

*

وللمراوغة هنا قيمة إيجابية، فهى ليست فقط من قبيل مكر الفن الحميد، بل هى تدعونا إلى تجاوز عتبة التلقى السلبى المألوف، بل التخلى عن دور «المتلقى» بما يعنيه ذلك من انتظار لما يلقى إليه من حلول أو من تفسيرات، لنذهب إلى ما بعد ذلك، إلى دور «المشارك» فى اللعبة، دور يطلب من صاحبه أن يفكر لا أن «يستقبل» الأفكار أو الأوضاع، أى أن يوجدها، أن يسهم فى تشكيلها.

المراوغة هنا تحفيز وحث، قد يكون مفضيا إلى تفسير أو أكثر، وقد لا يكون، لكنه على أى حال دعوة للسعى إلى إعادة خلق النص.

*

فى مقطعى «شجرة المعرفة» و «عود على بدء»، وهما مقطعان أرى أنهما متصلان اتصالا أوثق من غيرهما، نجد أن محاجاة الرب هى أيضا هرب من المعرفة، وأنه «لا فائدة». والغائب الذى يسأله الراوى كأنما هو الرب نفسه، عارفا بكل شئ، وصامتا، يأمره بالعودة فى نهاية؛ الشهر القادم، أى بالتأجيل والتسويف إلى ما غير نهاية، «لا فائدة» من حب الراوى لعنايات، ولا فائدة من هذا العالم، لا فائدة من هذه المحاجاة نفسها.

بلى. ثم «فائدة» أساسية، لعلها لا جدوى لها على المستوى البراجماتى ـ ولعلها على هذا المستوى نفسه ذات جدوى أيضا ـ هى قيمة الكتابة، وأمانة الكتابة، حتى لو تخفت تحت قناع الفن المراوغ.



ذاكرة الزيتون

توفيق زياد

١٩٢٩ـ١٩٩٤

عبدالكريم أبو خشاف*

«.. الحرب أملت على كتابنا أدباً وثائقياً تسجيلياً ..»

إميل توما ـ الجديد ـ إبريل ١٩٨٤

لعل أهمية دراسة تجربة توفيق زياد الشعرية تنبع من مصدرين؛ فهو أولاً لا ينتمي إلى الجيل الأول من مدرسة الشعر المقاوم؛ تلك التي عبرت عن هويتها القومية إثر قيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨م، كما أنه واصل كتاباته الشعرية ملازماً لأقلام الجيل الثاني من هؤلاء الشعراء الذين شقوا طريقهم بنغمة جديدة في مطلع الستينيات.

أما العنصر الثاني الذي يعزز أهمية هذه الدراسة، فيجئ من كونه الشاعر الذي تميز بتأكيده المهمة السياسية للشعر دون مواربة، أو بالأحرى جعله واحداً من أسباب النضال السياسي للدفاع عن حقوق شعبه تحت سطوة الاحتلال.

ولضرورة من ضرورات المنهج، فإننا نعرض عن النمط التقليدي في تقديم الشاعر من خلال سيرة حياته التي تكتب تحت ظرف معين (إيجابياً كان أم سلبياً) عامدين إلى استقراء «النص» الذي سيكشف بالضرورة عن أبعاد التفاعل بين التجربة الشعرية والحياة التي أحاطت بها؛ خاصة وأن هذا الشاعر قد تميز بالتلازم الحاد بين الكلمة والفعل، الأمر الذي يؤكد ضرورة المنهج وأولويته.

«على جذع زيتونة»[١] هذا هو عنوان إحدى قصائد زياد الواردة في ديوانه: (ادفنوا أمواتكم وانهضوا) الذي نشر عام ١٩٧٠، ولكن هذه القصيدة بالذات قد كتبت عام ١٩٦٦، وقد وقع اختيارنا عليها، لنقدم من خلالها الشاعر، ذلك أنها في نظرنا، تختصر الكثير من أبعاد شخصيته، كما تكشف في الوقت ذاته، عن جوانب القضية موضوع الصراع والمقاومة:

لأني لا أحيك الصوف

لأني كل يوم عرضة لأوامر التوقيف

وبيتي عرضة لزيارة البوليس

* جامعة بيرزيت ـ فلسطين .

للتفتيش و«التنظيف»

- لأنى عاجز أن أشترى ورقا

ساحفر كل ما ألقى

وأحفر كل أسرارى

على «زيتونة» فى ساحة الدار

«التسجيل» هو الحدث المحورى فى هذا المقطع، وربما فى القصيدة كلها كما سنرى، وهو تسجيل يكتسب أهمية خاصة؛ لأنه أولاً متعذر، أو يحدث فى ظروف استثنائية، ولأنه ثانياً مختلف من حيث مادته، إذ هو كتابة من نوع خاص «بالحفر» على جذع زيتونة، كما أن مكان هذه الزيتونة له دلالته، فهى فى ساحة الدار... كل هذه العناصر قد شكلت بعض ملامح الرجل الذى يقوم بهذه المهمة، والتى تؤكد العلاقة بين الإنسان والزمن عبر محورى الاستمرارية والخلود: ونعنى بهما: «الشجرة، والكتابة».

يشير الشاعر فى أول سطر من هذه القصيدة إلى الفكرة الأم التى توالدت فيما بعد لتصنع مفهوم المقاومة، «فحياكة الصوف» إشارة لامرأة فرنسية كانت «تسجل» بخيوط سنارتها أسماء الخونة فى الثورة الفرنسية. والشاعر يبحث عن فعل مشابه، لا من حيث الديناميكية، بل من حيث الغرض، فتلك التى ترقب بهدوء وتكتّم، وشىء من الدعة، طبيعة ما يدور حولها، لجأت إلى هذه الوسيلة التى تتناسب مع طاقاتها، أما تسجيله هو فقد كان اختياراً له ما يبرره؛ فعلاوة على كونه لا ينسج الصوف ـ والأمر هنا يتجاوز حدود المعرفة إلى الإشارة إلى أنماط المقاومة الشعبية ـ علاوة على ذلك فإن بيته يخضع لمراقبة دقيقة من قبل رجال الشرطة، ثم إن إمكاناته لا تسمح له بشراء الورق (وهذا بدوره يشير إلى فصيلته الاجتماعية). لذا فقد اختار جذع الزيتونة بكل ما تمثله هذه الشجرة من أبعاد، ثم إن هذه الزيتونة ليست كأى شجرة زيتون، بل هى موجودة فى «ساحة الدار» وهذا التحديد يمنحها شرف الانتماء للدار وانتماء الدار لها، ثم، وهذا هو الأهم، إنها تملك حظاً أوفر فى البقاء على قيد الحياة قياساً على أشجار الزيتون التى كان مصيرها الاقتلاع من قبل هذا الخصم المشترك للإنسان والأشجار، ثمة دلالة أخرى وليست الأخيرة تتمثل فى طبيعة البيت الفلسطينى الذى يحتضن شجرة الزيتون، إنه بيت الفلاح الذى ينسج توفيق زياد رؤيته الفكرية والفنية من خيوطه.

إن الفعل «كتب» هنا يتحول إلى الفعل «حفر» حاملاً المهمة ذاتها، مع اختلاف مستوى الكتابة ومغزاها، فيتكرر هذا الفعل بعد أن يتصل بالسين الدالة على المستقبل والحاملة لكل معانى الإرادة والتصميم والسرية، والمعاناة، والخوف، والحب، ولكن وبعد هذا كله، ما الذى يريد أن يكتبه، أو بالأحرى «يحفره»:

ساحفر قصتى، وفصول مأساتى

وآهاتى،

على بيارتى وقبور أمواتى

وأحفر:

كل مر ذقته

يمحوه عشر حلاوة الآتى

ساحفر رقم كل قسيمة من أرضنا سلبت

وموقع قريتى، وحدودها

وبيوت أهليها التى نسفت

وأشجارى التى اقتلعت

وكل زهيرة برية سحقت

وأسماء الذين تفننوا فى لوك أعصابى، وإتعاسى

وأسماء السجون، ونوع كل كلبشة شدت على كفى

ودوسيهات حرّاسى

وكل شتيمة صبت على رأسى

***

وأحفر: «كفر قاسم» لست أنساها

وأحفر : «دير ياسين» تشرّش فىَّ ذكراها

(...)

ساحفر: كل ما تحكى لى الشمس

ويهمسه لى القمرُ

وما ترويه قبرّة

على البئر التى عشاقها هجروا[٢].

...كل هذه القائمة من الموضوعات تشكل مادة لهذا التسجيل ـ الحفر، وهى ولا شك مهمة طويلة وشاقة، وتستدعى من صاحبها بقاءه العمر كله يحفر، أو يسجل، ولكن تكرار الفعل «سأحفر» يؤكد نية الاستمرار لديه، لأنه على ما يبدو من «هويته» لا يملك إلا هذا الحفر، وتلك الذاكرة التى يخشى عليها العطب، فيلجأ إلى استبداله هذه الزيتونة بها.

إن هذه الأشياء أو«القائمة من الأشياء» موضوع التسجيل تقدم لنا الدليل على ملامح صاحب الخطاب ونوع الحياة التى يعيش؛ إنه ذلك الفلسطينى الذى يرى وطنه يصادر قطعة قطعة من تحت قدميه، وهو أمام هذا، لا يملك أن يواجه هذه المأساة إلا «بالآهات» كما أنه يشتم ويهان، ويسجن، ثم تنظم له المذابح كالذى جرى فى «كفر قاسم» و«دير ياسين»، ولكنه أيضا إنسان حالم لا تقطع عليه المأساة حبل الرجاء والخلاص، لذا فهو «سيحفر»:

كل ما تحكى له الشمس

ويهمسه له القمر

هذا «الحديث»وذاك «الهمس» الذى سنجده يتواصل فى شعر رفاقه الشباب سميح القاسم وراشد حسين ونزيه خير ثم محمود درويش.... ليغدو غناء ثوريا يميز الشعر الفلسطينى ويمنحه هويته.

ونحن قبل هذا كله وبعده ربما تساءلنا عن دواعى هذا «الحفر» ولأية غاية يرى الشاعر هذا التسجيل ضروريا؟ وللإجابة فإننا بحاجة لقراءة الأعمال الشعرية الكاملة لتوفيق زياد، كما أننا إضافة إلى ذلك محتاجون لإعادة قراءة وقائع الشريحة الفلسطينية التى بقيت فوق أرضها وتحت رحمة الاحتلال الصهيونى البغيض. بيد أن الرؤية المتفائلة للشاعر والمرتكزة على قناعة فكرية ماركسية تجعل من محاولة الإجابة أمرا ممكنا، فمن خلال إشارته:

وأحفر كل مر ذقته

يمحوه عشر حلاوة الآتى

نلمس عندئذ مدى تفاؤل الشاعر بالمستقبل وثقته بأنه يمتلك مصيره، كما أن حجم هذا النصر سيمسح كل أثر للمعاناة، وإن كان له من دور فى هذه المرحلة فهو مجرد التسجيل ليعينه ذلك على عدم النسيان:

لكى أذكر

سأبقى دائما أحفر

جميع فصول مأساتى

وكل مراحل النكبة

من الحبة إلى القبة

على زيتونة فى ساحة الدار

إن الإطار التاريخى لهذه القصيدة يشير أيضا إلى أن الشاعر كان كغيره من أبناء هذه الفئة التى بقيت فوق أرضها . وتحت الاحتلال الإسرائيلى، كان يعلق أملا كبيرا على القيادات العربية خلف الحدود، ففى تلك الفترة من الستينيات كانت كل المؤشرات لدى هذه الفئة توحى بقرب ساعة الخلاص. وبطبيعة الحال، فقد كان الحل العسكرى أحد الإمكانات الواردة إن لم يكن أهمها، لذلك فقد كرر الشاعر نداءاته إلى العرب فى ديوان طويل كرسه للتغنى بالإنجازات والتحولات فى البلدان العربية، وحثها على المبادرة بتخليصهم من ذلك الواقع، حيث نقرأ من جملة قصائده العناوين التالية: من وراء القضبان ص١٠٥ ، سمر فى السجن ص ١١٣ ، رجوعيات ص١٢١ ، بورسعيد ص١٣٥ ، إليكم ص١٤٠ ، متى نلتقى ص١٥٧ ، رسالة عبر بوابة مندلبوم ص١٦٦ ، هنا باقون ص١٩٧ ، وثبة الجسر ص٢٠٥ .

إن فحوى الخطاب الشعرى فى تلك المرحلة يكشف عن ارتباط كبير بين ما يكتب وبين الجمهور المخاطب فى تلك الرسالة، وهو غالبا ما يستخدم الضمير الجمعى للمخاطبين دلالة على تعيين مهمة الخطاب وغايته، إيمانا منه بأن الأنا الفلسطينية لا يمكنها أن تتجاوز طاقاتها، لذا فإنها تلهج بهذا النداء القريب من الاستغاثة:(٣)

أناديكم

أشد على أياديكم

أبوس الأرض تحت نعالكم، وأقول أفديكم...!

هكذا ندرك من خلال هذا النموذج، وعبر نماذج متعددة فى شعر زياد أهمية الطابع التسجيلى لديه، حيث تأخذ القصيدة طابع الوثيقة أو الحكاية المعتمدة على الواقع بكثير من تفاصيله فى محاولة منه لرسم صورة الوطن فى ذاكرة ووعى الأجيال، وحين يشك أن الشعر قد لا يقوى فى بعض المواقف على القيام بمهمته فإنه يعهد إلى التسجيل المباشر[٤]، إدراكا منه أن هذا الدور يشكل فى المرحلة الراهنة تحديا من نوع خاص، يعتمد أولا على إنعاش الأمل فى النفوس التى أدركها اليأس أو أوشك.

إن هذه السمة من سمات شعر زياد هى فى نظرنا صدى مباشر لحساسيته بالظرف السياسى واقترابه منه، لذلك فإننا عند دراستنا لشعره نفاجأ بأننا لا نلمح تطورا متتابعا لتعبيره الشعرى بقدر ما نقرأ انعكاسا صادقا للواقع مع التركيز على الجوانب ذات الدلالات الخاصة، كبناء السد العالى، وتأميم قناة السويس، حرب التحرير الجزائرية، والثورات و الانقلابات العسكرية فى كل من السودان والعراق واليمن... وسواها..

عن تطور التجربة الشعرية:

إن محاولة تتبع تطور تجربة توفيق زياد الشعرية لابد لها من التوقف أمام قضية ترتيبه قصائده (ديوان توفيق زياد طبعة دار العودة ثم الطبعة الأخيرة لأعماله ـ مطبعة أبو رحمون ـ عكا ١٩٩٤)، فالملاحظ أن الشاعر قد أعاد ترتيب قصائده أكثر من مرة، ونعتقد أن ذلك قد تأثر على نحو ما بالرقابة وقانون النشر فى إسرائيل[٥]. ولكن الشئ المؤكد أن إحدى مجموعات الشاعر ـ شيوعيون ـ لم يتح لها أن تنشر إلا فى وقت متأخر نسبيا (عام ١٩٧٠) رغم أن أكثر قصائدها قد كتبت فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، ومرد ذلك كما يتضح فى ديوانه (طبعة دار العودة) هو إحجام دور النشر العربية عن تقديم الشاعر عبر شعره ذى النزعة الماركسية، كما يلاحظ المتتبع أن مجموعته الأخيرة قد جاءت بإخراج مختلف توارت فيها مجموعة «شيوعيون» تحت عنوان الديوان الثانى (أشد على أيديكم)، وديوان (كلمات مقاتلة). كل هذا يكشف عن الاعتبارات السياسية والثقافية التى كانت وراء هذا الخلل بين طبعة وأخرى.

هذا وقد توقف عبد الرحمن ياغى أمام هذه القصيدة فى دراسته لشعر توفيق زياد[٦]، وحاول إعادة ترتيب ديوانيه الأولين وفقا للتواريخ المسجلة فى نهايات القصائد، أو وفقا لموضوع القصيدة، وهذا الترتيب يتوقف عند العام ١٩٦٦ فى حين تخرج الدواوين الثلاثة الأخيرة من طبعة «دار العودة» من إطار هذه الدراسة، بيد أننا نعثر فى الديوان الثالث (ادفنوا أمواتكم وانهضوا) على اثنتى عشرة قصيدة كانت قد كتبت فى العام ١٩٦٦ أو قبله مما مجموعه عشرون قصيدة؛ الأمر الذى يؤكد استمرار هذه الظاهرة فى ترتيب ديوانه العام.

أيا ما يكون الأمر، فإن الخلل فى الترتيب الزمنى لقصائده لا يمكن أن يحول دون تبين الخطوط العريضة من ملامح تطور تجربته، خاصة أن مفاصل هذه التجربة ملتصقة إلى حد كبير بحركة الواقع، كما أن اشتمالها على ظاهرة الوصفية المباشرة فى كثير من الأحيان تخدم إلى حد كبير الكشف عن أبعاد هذه التجربة.

ثلاث نزعات رئيسية تتداخل فى تجربة توفيق زياد الشعرية، وهى رغم تشابك خيوطها من حيث الموضوع فإنها تتوزع زمنيا على مرحلة الخمسينيات أو البدايات الأولى للتجربة تحت الاحتلال، كما تستمد هذه المرحلة جزءا أساسيا من ملامحها من خلال رؤيته الحزبية، والنزعة الثانية التى تبلورت فى النصف الثانى من الستينيات إلى بداية السبعينيات وهى التى استفادت من تبلور أدب المقاومة فى آفاقه العربية والإنسانية، ثم المرحلة الثالثة وهى تلك التى تطورت عن الاثنتين الأوليين أو ما يمكن تسميتها بمرحلة التراث الشعبى، حيث انصب اهتمام الشاعر على جمع التراث الشعبى وتصنيفه؛ الأمر الذى تداخلت فيه القصيدة الشعرية مع الحكاية أو القصة مع الأهزوجة الشعبية.

أولا: القصيدة السياسية

قبل أن نشرع فى تقديم هذا الجانب من شعر زياد ربما وجدنا من المناسب التفريق بين ما أسميناه بالقصيدة السياسية والقصيدة الملتزمة، فالمقصود هنا هو أن الكتابة لم تصدر فى

أغلب الأحيان عن رؤية سياسية، بل هى الرؤية السياسية ذاتها ولكن بعد أن تلبس رداء شعريا، فالقراءة السريعة لعناوين الكثير من القصائد يكشف بوضوح عن طبيعة موضوعها: (إلى عمال موسكو ص ٢٢، أمام ضريح لينين ص ٦٦، كراسنايا بريسنايا ص ٧٢، فانيلاس غليزوس ص ٩٢، غاغارين ص ١٠٢، كوبا ص ١٣٧ ـ وكلها فى ديوان (أشد على أيديكم) طبعة أبو رحمون ـ عكا ١٩٩٤).

إن هذه النماذج من الشعر تقدم القناعة السياسية كياناً منفصلاً عن الواقع، أيقونة مقدسة خالية من الدلالات فى حياة الأفراد، والشاعر يقتصر دوره على التبشير الإيديولوجى والتغنى بالشعارات، كما استعار الأحداث والأشخاص بوصفها موضوعات للقصيدة من واقع ثورة أكتوبر الاشتراكية والأحياء الصناعية فى موسكو، أو تأميم شركة نفط إيران ...إلخ(٧).

ويمكن للباحث أن يلحق بهذا النموذج أيضا قصيدة المناسبات ذات الدلالات السياسية القومية حيث تتردد فى ديوانه على وتيرة زمنية متوازية إلى حد كبير مع الواقع؛ الأمر الذى دفع الشاعر لأن يذيل هذه القصائد بتاريخ كتابتها وكأنه يشير من خلال ذلك إلى أهمية التطابق بين الحدث وصداه فى الشعر.

إن بالإمكان القول بأن ظاهرة القصيدة، والتى أقل ما يمكن أن يقال فى تشخيصها بأنها تسجيلية مباشرة، قد لونت تجربته الشعرية على نحو عام، بيد أنها بطبيعة الحال قد سادت أو كادت المرحلة الأولى من كتاباته. ولاشك أن للشاعر فى هذه المرحلة قناعة خاصة فيما يتصل بالكتابة الشعرية، وهذه القناعة كما نتصور متأثرة إلى حد كبير برؤيته السياسية، فالشعر أحد وسائل النضال، ولذا فإنه مكلف بالقيام بمهمتى «التوعية» و «التسجيل». وهذا بدوره يعنى أن تكون القصيدة فى خدمة الفكرة المكتملة سلفا والمستوحاة أو بالأحرى «المنقولة» أحيانا من الواقع بحرفيتها، كما فى قصيدته «نشرة أخبار» (ديوان : أشد على أيديكم ص ١٦٥) حيث يعلق على أحداث العالم بقوله :

نبأ آخر من تاس
يتناقله شرفاء الناس
عن جامعة شيدها الروس العمال
رمزا لصداقة كل الأجناس
سموها باسم لوممبا
أجمل ما فى أفريقيا من ماس
مازلت أوالى هذى الأنباء
ـ تل أبيب : الطقس هنا ما عاد شتاء
الثلج يذوب ... إلخ

إن هذه الرؤية لدور الشعر تمثل ـ فى نظرنا ـ المفهوم البسيط لوجه الشعر الملتزم والتى وجدت طريقها إلى كتابات بعض الشعراء العرب فى فترة الخمسينيات، ونحن بذلك لا ننكر دور الشاعر أو الكاتب بشكل عام فى «معانقة مرحلته» على حد قول سارتر J.P sartre «إنها له بمثابة فرصته الوحيدة، فهى التى تصنعه، وهو الذى يصنعها»(٨). غير أن هذه «المعانقة» لا تعنى مجرد التسجيل أو معايشة القشرة الخارجية، فالتزام الشاعر فى نظرنا يتطابق مع أحد التعريفات للأدب الوطنى بأنه:

> الشعر الذى يعبر عن الهوية المعنوية للأمة بمثلها الجمالية والأخلاقية، وتطورها التاريخى، كما يعبر عن مواقفها وأنماط نشاطها وصراعها المتواصل ضد أى معتد خارجى أو داخلى(٩).

إن هذا الطور من شعر توفيق زياد تمثل فى إيمان الشاعر بأن للقصيدة طاقات يمكنها أن تحفز الإنسان على المقاومة، ولكن هذه الطاقات بقيت فى كثير من الأحيان معطلة، نظرا لأن الشاعر أصر على «عقلنتها» وإخضاعها لمنطق الواقع؛ الأمر الذى جعل من شعر تلك المرحلة أنماطا من السرد الخارجى للأحداث بلغة شعرية تقليدية استعارت بعض التعبيرات والصور المألوفة والمتداولة، وهى لغة أقل ما يقال فيها إنها غدت «مفرغة وغائمة تفصل بين الشئ ومعناه» كما يرى رومان جاكبسون Roman Jakobson(١٠).

ثانيا : القصيدة المقاومة :

ليس من المتيسر الادعاء بأن تحديدا زمنيا قاطعا يمكن أن يميز بداية ظهور هذه القصيدة في تجربة توفيق زياد، ذلك أن المتتبع يعثر على قصائد متفرقة تتميز بخصوصية شاعريتها في السنوات اللاحقة على النصف الثاني من الستينيات، ومن الممكن القول بأن رؤية الشاعر لمفهوم «عالمية الشعر» Universalité قد طرأ عليها بعض التعديل لصالح الانغراس في المحلية، وملاحقة الجوهري والمتميز فيه، على النقيض من ملامح تجربته الأولى، كما أن الفحص التاريخي والاجتماعي للمرحلة المعنية يكشف عن بعض حالات الصدام بين النزعة القومية وتلك الاشتراكية في المنطقة وتنامي الشعور بضرورة ترميم الهوية الفلسطينية أو ما أطلق عليه في حينه بالكيان الفلسطيني. ونحن وإن كنا نشك في أنّ هذا العامل الأخير قد قام بالدور الرئيس في إنضاج هذه التجربة، إلا أن الوعي بأهمية الانطلاق من المحلي ـ أي العامل الأول ـ قد خدم لديه استعدادا أصيلا لشمولية الرؤية، وتجنب الوقوع في شرك الذاتية الضيقة، حيث نجده يشير على محمود درويش بأن «يعمق» تجربته بالنظر إلى الظاهرة «نظرة عمودية»(١١).

إن ضمير المخاطب في عنوان الديوان (أشد على أيديكم (١٩٦٦) يسجل توجها أكيدا من قبل الشاعر نحو هويته الفلسطينية. فقد أخذت الظروف السياسية تنضج وتتبلور في هذا الاتجاه، وندرك أن استجابة الشاعر قد تمثلت في تطلعه إلى النصف الثاني المنفي من شعبه، وهو ـ أي الشاعر ـ يتبنى مفهوم «العودة» كحدث طبيعي أو دون ذلك بقليل، ينبغي له أن يحدث وفقا لمنطق اللقاء بين الإنسان والأرض، أو بين الإنسان والبيت، أو بين أفراد العائلة الواحدة التي مزقتها النكبة (١٢).

دموع هذه الريح التي تأتي من الشرق

محملة هتاف أحبتي الغياب

مذبوحا من الشوق ...!

إن إبدال الشاعر للفظ «المهاجرين» أو «اللاجئين» بـ «الغياب»، لا يكشف فقط عن تأكيده التعاطف والارتباط بهم، وإنما يشير ـ علاوة على ذلك ـ إلى تعمده تحديد هويتهم من خلال المكان المنزوح عنه والمهجور لا من خلال ذلك الذين لجأوا إليه، وهو يتطلع دائما إلى التواصل عبر تلك الرياح الآتية من الشرق والحاملة «لهتاف الأحبة»، في حين أنه هو نفسه صاحب ذلك الهتاف يقف موقف المنتظر لفعل العودة القادمة من الشرق، وهو تحديد ذو دلالات زمانية ومكانية مرتبطة بالواقع: (١٣)

أناديكم،

أشد على أياديكم

أبوس الأرض تحت نعالكم

وأقول : أفديكم ..

خمسة أفعال متتابعة، تحدد «مجازيا» هذه الحركة وغايتها : أنادي، أشد، أبوس، أقول، أفديكم ... فهي في إطار هذه الدلالة تؤكد اعتزازه بهذا الانتماء وخضوعه لإرادة شعبه وتمجيده فعل العودة. أما تحديد حركة الرياح بأنها تلك القادمة من الشرق، ثم مباركة «اليدين» وتقبيل الأرض تحت القدمين فإنها تشير كلها إلى أن زياد يعني شعبه الموجود آنئذ في ما يدعى بالضفة الغربية والضفة الشرقية، وأن عودته التي ينظر لها على هذا النحو من القدسية هي إرهاصات حركة الكفاح المسلح التي انطلق آنئذ، لذا فإنه يعزز الشق الثاني من النضال، تعني «صمود» الباقين في الأرض وعدم خضوعهم لمنطق الاحتلال :

أنا ما هنت في وطني ولا صغرت أكتافي

وقفت بوجه ظلامي يتيما عاريا حافي

حملت دمي على كفي وما نكست أعلامي

وصنت العشب فوق قبور أسلافي ...

إن هذا «التواصل» يتم من خلال فعل الحركة الذي يعجل بهذه العودة ، وهو الذي يلهم الشاعر معانيه. إنه يعطي لفعل الصمود قيمة إضافية تستمدها من خلال التفاعل بين الداخل والخارج حول محور واحد هو محاولة استعادة الهوية الفلسطينية:

أجيبيني :

أنادى جرحك المملوء ملحا، يا فلسطيني

أناديه ... واصرخ :

نوّبيني فيه .. صبيّني ..!

إن هذه الجملة الشعرية الأخيرة «تقرر» طبيعة هذا «التواصل» أو التفاعل لديه، إنه فعلا «النوبان» و «الصب» في الحدث الأساسي، ذي الوجه «الفلسطيني»، وهو رغم إدراكه لهشاشة موقفه النضالي هذا، قياسا على الفعل العام (الحركة وتشكيل الهوية) إلا أنه يعيد تقييمه بالنظر إلى غايته التي تعطل أو على الأقل «تعوق» الفعل المضاد الهادف إلى إذابة الهوية الفلسطينية في الكيان الآخر : «إسرائيل»:

وأدمى وجه مغتصبي

بشعر كالسكاكين

وإن كسر الردى ظهرى

وضعت مكانه صوانة من صخر حطين

هنا يعيد الشاعر إلى الأذهان أبعاد هويته التاريخية المستمدة من «صخر حطين»، وهو إذ يترك للقارئ ضرورة استعادة تفاصيل ذلك الحدث زمنيا، فإنه يعزز علاقته بالمكان دليلا آخر على اعتماده منطق التاريخ الذى يرفض الوجود الأجنبى عندما تكون علاقته بالمحلى علاقة صدامية أو على الأقل سلبية، وذلك كما عبر عنه جيل المؤسسين من الشعراء الفلسطينيين، وبالتحديد «أبو سلمى». إلا أن خصوصية زياد تجئ من خلال توظيفه عنصراً جديداً للتعبير عن استغراقه فى هذه المحلية من خلال التراث الشعبي:

فلسطينية شبابتي، عباتها أنفاسى الخضرا

وموّالي، عمود الخيمة السوداء فى الصحرا

وضجة دبكتى شوق التراب لأهله فى الضفة الأخرى

ففى هذا المقطع تتشكل الصورة الشعرية من ثلاثة عناصر غنية بدلالاتها الفنية، وهى على التوالى : الموسيقى، والغناء، والرقص. والشاعر يقرر منذ البدء هوية هذه الفنون بالعبارة: «فلسطينية شبابتى» ثم يعطف عليها الألفاظ : موالى ودبكتي. وهي تسميات تشتمل على تقرير ضمني لهوية هذه الفنون، بيد أن مناخاتها النفسية، هي ومعطيات حضورها، تحفز على الاعتزاز والمباهاة بهذه الهوية.

إن فحص النسيج الداخلي لهذه الصورة الشعرية، وذلك من خلال المحاور الثلاثة السابقة، يكشف عن طبيعة الروح المحلى الذى توخى الشاعر إشاعته فيها؛ فهو مقطع غنائى برز فيه البعد الذاتى على نحو واضح من خلال تكرار «ياء» الملكية مضافة إلى كل واحد من هذه العناصر الثلاثة (الشبابة، الموال، الدبكة) الأمر الذى جعله يستغنى عن الأفعال (لم يشتمل المقطع إلا على فعل واحد هو عبأ) فهو بهذا الفعل الوحيد المضاف إلى تاء المتكلم متصلا بأداة الموسيقى «تكملة مفعول» يوحى بالطبيعة الإيجابية لهذا الفعل؛ «إنه يعبئ الناى بأنفاسه الخضراء» وهى ولاشك خضرة إيجابية ذات أبعاد خصبة فى ذاكرة الشاعر وخياله، كما هى فى ذاكرة المتلقى الفلسطينى وخياله، ولكنها خضرة تكتسب مصداقية أكبر وأعم حين تتصل إيقاعيا ودلاليا مع لفظ «الصحراء»، فى البيت الثانى، فالعلاقة إيقاعيا علاقة توافق (خضرا = صحرا)، بينما تكون العلاقة من حيث الدلالة هى علاقة تضاد، فى حين تقوم هناك علاقة إيجابية أخرى تتواصل من خلال انتماء الشاعر للدلالتين عبر «واو العطف» وتلك الجدلية القائمة بين العناصر الثلاثة: الناس، والأغنية، والرقصة.

وفى الجملة الثانية تفاجئنا «جزئيات» الصورة من خلال العلاقة المفترضة بين الموال وعمود الخيمة، وهى فى رأينا علاقة يصعب تصورها دون الإحاطة بمعجم زياد الشعرى وعلاقته بالموروث الشعبى، والخلفية الفكرية التى ينطلق منها(١٤).

فكما قدمنا، فإن هذا الموال هو المطلع الأول للأغنية ويتميز بنغمته الحزينة الباكية وكثرة مقاطع المد فيه، وهو على اختلاف ألوانه وأشكاله، فإنه غالبا ما يبدأ بلفظى : يا ليل ... يا عين ... والعلاقة بين هذين العنصرين، ذلك أن الليل يعطل الفعل المعتاد للعين وهو الإبصار الواضح فتستعيض عنه بالبكاء، تماما كما أن انكفاف البصر آنيا وجزئيا يدفع الإنسان ـ خاصة المتأمل ـ إلى الانكفاء على

ذاته والتأمل فى قضاياه أو فى قضيته، ومن ثم يأتى الموال وهو الفعل الصوتى الذى يكتسب فى الليل دلالات أكثر غنى لعزاء النفس والتسرية عنها.

أما عن المعادل الاستعارى للموال فهو «عمود الخيمة السوداء فى الصحراء» فإنه يستحضر انتماءه العربى عبر الأبعاد التاريخية والاجتماعية والمكانية. ومن خصوصيات الخيمة طول عمود الوسط، فهو بقدر ما يكون طويلا ومتكررا بقدر ما يدل على أهمية ساكن البيت وعلو شأنه واعتزازه بمرتبته الاجتماعية فى قبيلته. وهنا ندرك العلاقة المحتملة بين الموال والخيمة، نقول «محتملة» لأن هناك إمكان تفسير آخر من خلال انتماء هذه الخيمة للاجئ الفلسطينى الذى طرد إلى المنافى، حيث تصبح العلاقة المشتركة بين الموال والخيمة هى ما يثيره كلاهما فى النفس من شجى وحسرة. والذى يعزز مثل هذا ما جاء فى الجملة التالية والأخيرة من معنى مباشر يتعلق «بشوق التراب لأهله فى الضفة الأخرى».

أما العلاقة الداخلية بين الرقص «الدبكة» و «شوق التراب» فتقوم على الاتصال المباشر بين راقص الدبكة والتراب، فهو ـ أى الراقص ـ يضرب الأرض بقدميه فى حالة انتشاء وكبرياء ليجيء هذا الإيقاع الذى أسماه الشاعر «ضجة» فى إطار حركة متولدة ومتفاعلة مع الشوق، وهو تفاعل بين التراب والإنسان خاصة حين يكون هذا الإنسان «مبعدا» عنه فى «الضفة الأخرى».

إن هذا التحليل للصورة يعتمد فكرة محورية تضيء النص، لتكشف عن بعض أبعاده، نعنى فكرة الانتماء الوطنى من خلال توظيف الموروث الشعبى، الأمر الذى سيتكشف بوضوح فيما يمكن تسميته بالمرحلة الثالثة من تجربة توفيق زياد الشعرية.

«ادفنوا أمواتكم وانهضوا» عنوان لديوان كتبه توفيق زياد على إثر الهزيمة العربية ١٩٦٧، وكما رأينا سابقا فإن اقتراب الشاعر من واقعه وانطلاقه من معطياته المباشرة فيما يخص موضوعه يفرض علينا إعادة فحص الإطار التاريخى لكى نتمكن من إدراك المعنى المتصل برموز العمل الفنى. فالعنوان ـ كما نرى ـ ذو دلالة مباشرة على الحدث، كما أن الخطاب موجه إلى جمهوره العربى من وراء الحدود عامة دون التوقف عند حدوده الفلسطينية؛ ففى أول قصائد هذا الديوان، وهى تلك التى حمل الديوان عنوانها نقرأ رؤية الشاعر للهزيمة :

وعليا كان أن نشربه حتى الزجاج
كأسنا المرّ المحنّى
ونحس العار حتى العظم منّا (١٥)

فالشاعر يتكلم من داخل الحدث، ويتحرك ضمن معطياته، ولذا فإنه يسمح لنفسه بهذه الجملة الطلبية التى شكلت عنوان القصيدة «ادفنوا أمواتكم وانهضوا». إن ضمير المخاطب الجمعى «كم» يتحول ومنذ الشطرة الأولى إلى «نا» ليؤكد أولا انتماءه إلى هذا المجموع فى تلك اللحظة المريرة، وليعترف ـ ثانيا ـ بمشاعر «العار» التى يعيشها الإنسان العربى دون تخصيص، لأنه إن خصص فى هذا الموضع فكأنما يبحث لنفسه عن مخرج من الموقف إثر الهزيمة، أما عن السبب الذى جعله يتكلم فى العنوان عبر ضمير المخاطب فلأن حدث «الدفن» حقيقى أو يمثل جزءا من الحقيقة، وهو لا يمكن عمليا أن يشارك فى هذا الحدث، ثم إنه يهتم على نحو خاص بالإلحاح على الصورة ذات الإيحاءات التقليدية من خلال دفن الميت قبل كل شئ، مستغلا بذلك المعطيات الفنية للتناقض الحاصل بين فعل الموت وفعل النهوض حيث تتشكل من خلالهما الفكرة المحورية للقصيدة.

إن توفيق زياد المنتمى إلى جيل الشعراء الفلسطينيين المخضرمين فى إسرائيل لا يزال متأثرا ببعض المعايير التقليدية للصراع؛ فالحرب هى احتكار لمعايير القوة وليست استنفادا للوسائل السلمية للدفاع عن العدالة، لذا فإن الهزيمة هى الإحساس بالعار «حتى العظم» ولكنه يبدأ فى التحول لدى الشاعر فيما يلى ذلك كما سنرى.

إن من الممكن الادعاء بأن معايير جديدة للإبداع الشعرى قد شرعت فى الظهور عند توفيق زياد بعد هزيمة ١٩٦٧، ومن الطبيعى أن تستجد هذه المعايير وفقا للنظرة الجديدة من قبل الشاعر إلى موضوعه، والتى تفرض بالضرورة أسلوبا مغايرا فى التعامل مع اللغة؛ فلقد أخذ الشاعر يتجاوز تدريجيا عن التعامل مع الواقع على نحو مباشر وأصبح يميل

إلى القصيدة القصيرة المركزة حيث الفكرة خلاصة لتأمل مضن للواقع وتعبير عن استعادة دقيقة لدروس التاريخ، فغدا التشكيل الشعرى متكئا على شفافية الرمز والجملة المختصرة فى المفارقة المشحونة بالسخرية المريرة، ففى قصيدة له بعنوان «كلمات» يقول :

قبل أن يجيئوا :

فتّح الورد على مرفق شباكى وبرعم

والدوالى عرّشت

واخضرّ منها ألف سلّم

واتكا بيتى على حزمة شمس يتحمّم

وأنا أحلم بالخبز لكل الناس أحلم

... كل هذا قبل أن جاءوا

على .. دبابة .. لطخها

الدم! (١٦)

يلح الشاعر على تجاوز معايير الزمان والمكان فى سبيل تأكيد هويته (العربية) . فاحتلال الأمس (١٩٤٨) يتكرر اليوم (١٩٦٧) ووجه الغازى واحد، والملابسات متماثلة، ولذا فهو الضحية بالأمس والضحية اليوم.

إن أهم الملاحظات التى يمكن أن تكتسب دلالة خاصة فى هذا السياق هى أن توفيق زياد، وخلافا عن شعراء الجيل الجديد من الشعراء الفلسطينيين فى إسرائيل، قليلا ما نظر إلى هذه الدولة ـ على الأقل ضمن تجاربه الشعرية ـ من الداخل؛ أى لا يصنف نفسه عربيا يعيش فى إسرائيل بل كثيرا ما يتبنى نظرة الفلسطينى المنفى، وربما كان نضاله السياسى ودخوله عضواً فى البرلمان الإسرائيلى «الكنيست» أحد العوامل التى تحفزه إلى مثل ذلك التأكيد بين وقت وآخر.

أيا ما كان الأمر، فإن مطلع هذا المقطع الشعرى وغيره من المواقف ربما أكد مثل هذا الزعم، فهو عندما يتكلم عن قوات الاحتلال يقول : «قبل أن يجيئوا» تبنيا لموقف الفلسطينى والعربى الذى كان فى الضفة الغربية أو غزة أو الجولان.

إن الكلمة «قبل» هنا تفتح المجال إلى زمن غير محدود من الماضى، خاصة أن كل الدلالات الأخرى فى المقطع لا تهتم بتفاصيل الواقع بل تدخل فى عالم الحلم لترسم صورة تعكس الوداعة والسكينة والسلام، فالشاعر يمثل هذا الزمن الممتد قبل هذه الـ «قبل» باستعراض عناصر هى غاية فى الهشاشة والرقة (الورد، البراعم، الدوالى التى عرشت، البيت المتكئ على حزمة شمس يتحمم، أحلم بالخبز لكل الناس ...) وهى عناصر تحمل تمثيلا خصبا للحياة والنمو دونما استعجال أو تكلف، كل شئ فى إطاره الطبيعى ليأخذ مداه ضمن مفهوم «التعايش» بين العناصر. وفجأة، يتوقف هذا المشهد الطبيعى للزمن لتقطع الطريق عليه «دبابة»، ذلك العنصر المضاد فى هويته وفعله ومادته لكل العناصر السابقة، ثم تكون «ملطخة بالدماء» لتكتمل ملامح التناقض بين الكيانين.

إن بالإمكان القول هنا بأن الشاعر يستعيد صورة التاريخ لا التاريخ نفسه، وهو إذ يفعل ذلك فإنه لا يلزم نفسه بحرفية تجسيد الواقع كما كان شأنه فى المرحلة الأولى، بل إنه يستعيض عنه من خلال بعض الرموز الفنية بدلالاتها أو الصورة الشعرية ذات الطاقة الإيحائية كما هو الحال فى المثال الذى بين أيدينا. فامتداد المقطع الأول إلى أربع جمل شعرية وصفية، فى حين اقتصر المقطع الأخير على جملة شعرية واحدة يوحى بأهمية عنصر الزمن فى الصراع. والشاعر مهتم بدحض النظرية الصهيونية القائمة على أن اليهود «عادوا» إلى أرض إسرائيل، وأن غيرهم من الشعوب «العرب الفلسطينيين» إنما هم غزاة عليهم أن يعودوا من حيث أتوا، لذا فإن البساطة فى قراءة التاريخ على النحو الذى جاء فى المقاطع الأربعة الأولى يوحى ـ من حيث الدلالة ـ بنقض هذه النظرية الصهيونية وفقا لمنطق بسيط يماثل حركة الحياة فى تلك العناصر، وهو لا ينسى أن يؤكد بأن امتلاك الأرض أو أولوية أحد الأجناس عليها ليست مشكلة؛ إذ هو «يحلم بالخبز لكل الناس»، ويبدأ هذه الجملة وينهيها بالفعل «أحلم» ثم يكون هذا المقطع الأخير ذو القسمات الحادة: «كل هذا قبل أن جاءوا على دبابة»، فلا يتوقف الحلم فقط بالرغم من خصوبة دلالته، وإنما يذوى جمال الطبيعة. ويفقد

البيت ضياءه، بل إن البيت كله، بوصفه كياناً، لا يعود له وجود، ويبقى فكرة تعبر فى إطار «الحلم» بعد أن كانت حقيقة ماثلة.

هكذا ندرك الطاقة الشعرية الجديدة لدى زياد عند استبداله بلغة المباشرة لغة الرمز والإيحاء، فهو بهذه الوسيلة لا يشكك فقط فى عدم شرعية الاحتلال، وإنما يضع المشروع الصهيونى بمجمله موضع تساؤل حين يكون «مجيئه» إلى هذه البقعة من الأرض مرتبطا بهذه الدبابة الملطخة بالدماء، خاصة أن هذه العبارة الأخيرة «قبل أن جاءوا» والتى هى عنوان المقطوعة لا تحدد مرحلة زمنية تماما كما الحياة التى ليس بالإمكان تحديد نقطة البدء فيها بينما يمكن ملاحظة توقف مظاهرها بيقين.

شئ واحد يسئ إلى هذا التشكيل فى الجملة الشعرية الأخيرة، إنه ذلك الخلل الإيقاعى الناتج عن إلحاح الشاعر على قافيته، فجاء تعبير : «لطخها الدم» زائدا بسبب خفيف عن الوزن السارى فى المقاطع الأخرى «فاعلاتن». نحن فى المقابل ندرك أن لهذه العبارة «لطخها الدم» دلالة أساسية فى بناء المقطع الشعرى بشكل عام، ولكن الشاعر، وخضوعا لأهمية القافية لديه .قد كسر البناء الإيقاعى العام فى حين بإمكانه أن يفعل العكس، الأمر الذى يشير إلى تمكن المعيار الشعرى التقليدى لديه.

نموذج آخر يشير إلى حرص الشاعر على إيثار القصيدة ذات الكلمات المعدودة والتى تقترب كثيرا من المفارقة أو «النكتة» عند إبراهيم طوقان:

عندما مروا صباحا فوقها

همست شجرة توت :

العبوا بالنار ما شئتم

فلا حق يموت ... (١٧)

ومرة أخرى نلاحظ أهمية البنية الإيقاعية عند الشاعر، حيث إن القارئ لابد له أن يقرأ «شجرة» بتسكين الجيم ـ على طريقة العامة ـ ليستقيم الإيقاع، بينما القراءة الصحيحة بتحريكها.

ثانيا : القصيدة والتراث

ربما كان من الضرورى فى هذا الإطار أن نعيد التأكيد بأن هذا التقسيم لرؤية توفيق زياد الشعرية لا يقيم فواصل قاطعة، على المستوى الزمنى أو الفنى، وإنما نتناول هذه التجربة من أكثر زواياها دلالة ليتيسر لنا إضاءة هذه التجربة من الداخل، واستجلاء معانيها الخاصة وجدليتها مع حركة الواقع.

«لننقذ أدبنا الشعبى من خطر الضياع»(١٨)، هذا هو عنوان المقالات التى نشرها الشاعر، وغرضنا من التوقف أمامها هنا هو دلالتها الواضحة على علاقته بالكلمة الشعبية ذات البعد الاجتماعى المحدد من ناحية، ثم تداخل هذه «المهمة» مع تجربته الشعرية على المستوى الفنى من ناحية أخرى، فالشاعر يحذر من الخطر الذى يهدد «بضياع» هذا اللون من الأدب المعبر عن هوية أمة معينة، والمنغرس فى ملامحها الاجتماعية المتناهية الدقة، كما أن هذا الأدب يكتسب ـ فى نظر زياد ـ أهمية مضاعفة نظرا لأن مؤلفه هو «الشعب» نفسه (١٩)، ولذا فإن أفضل الوسائل فى وجه هذا الضياع المحدق هو «جمعه» أولا، و «تسجيله» ثانيا، أما عن الكيفية التى يتم بها هذا الجمع وذلك التسجيل، فذلك أمر يمكن أن نتوقف عنده لاحقا.

إن صلة الشاعر بالأدب الشعبى قد جاءت ـ فى نظرنا ـ خلاصة لرؤية زياد للشعر طبيعة ودورا، فلقد أخذت قصيدته تنغرس شيئا فشيئا فى المادة التراثية، ووجدت تعبيرات وصور شعبية عديدة طريقها إلى شعره (٢٠)، وغدت سمة أساسية من سمات تجربته، الأمر الذى دفعه إلى البدء بهذا التسجيل عبر دراسته المشار إليها آنفا.

إن بالإمكان القول بأن زياد معنى فى المقام الأول بالدلالة المباشرة لعبارة «أدب شعبى»، فهى فى نظره لا تعبر عن مجرد التراث الفنى المرتبط بالماضى، وإنما فى تلك الصيغ التى تتحول فى يد الجمهور إلى وسيلة وعى على نحو عام، ثم ذات دلالة على الهوية الوطنية بالنسبة للشعب الفلسطينى على وجه الخصوص.

ومن النماذج التى تقع فى المساحة المشتركة بين الشعر والأدب الشعبى، قصيدته المطولة «سرحان والماسورة»، ذلك أن

الشاعر اتخذ موضوعها من التقاء عنصرى الواقع والخيال الشعبى ممهدا للقصيدة بمقدمة Epégraphe لشرح المعطيات التاريخية للموضوع والطريقة التى اختارها لرؤية هذه الحادثة[٢١].

زياد هنا يتكئ على الخيال الشعبى، ليس فقط فى الكيفية التى يسرد بها الحادثة أو تبنيه الخيال الذى يحيط بشخصية البطل «سرحان»، وإنما فى توثيق الحادثة تاريخيا حين يجعل من «الانتفاضة الشعبية الفلسطينية» عام ١٩٦٣ إطارا زمنيا ووطنيا لها.

تبدأ القصيدة على منهج الحكايات الشعبية، وذلك من خلال التركيز على شخصية البطل معزولة عن بقية عناصر الحكاية مستعيرة له أوصافا مستمدة من بيئته الصحراوية :

يقظا مثل حمار الوحش كان[٢٢]

وككلب الصيد ملفوفا خفيف

وشجاعا مثل موج البحر كان

ومخيفا مثلما النمر مخيف

فى هذا المقطع القصير نلحظ تعمد الشاعر وقصده تحديد ملامح الرجل، فهى ملامح قائمة على عنصر التشبيه الذى يمثل أقرب الأجناس البلاغية من أذواق وأفهام العامة؛ حيث إن العلاقة بين طرفى هذا التشبيه تقوم فى الأغلب على الإدراك الحسى أو النفسى المباشر[٢٣]، كما أن المشبه به لا يوحى فقط باتساع أو محدودية تجربة الإنسان صاحب التشبيه بل وبيئته أيضا، وبالعلاقة النفسية التى تربطه بها.

هذا، ومن الممكن القول فى هذا الإطار أن توفيق زياد يستحضر هنا بيئة بعينها، هى موطن بطل الحكاية نفسه «سرحان العلى»؛ فهو ينتمى إلى قبيلة الصقر المتمركزة فى الشمال الشرقى لفلسطين بالقرب من بيسان، لذا فالمناخ بالضرورة مستلهم من أجواء وصور وأحاديث البادية :

كانت الدنيا مطر

وظلام الليل كالفحمة، لا نجم يضوى أو قمر

إنما سرحان كالقط يرى الإبرة فى الليل الكثيف

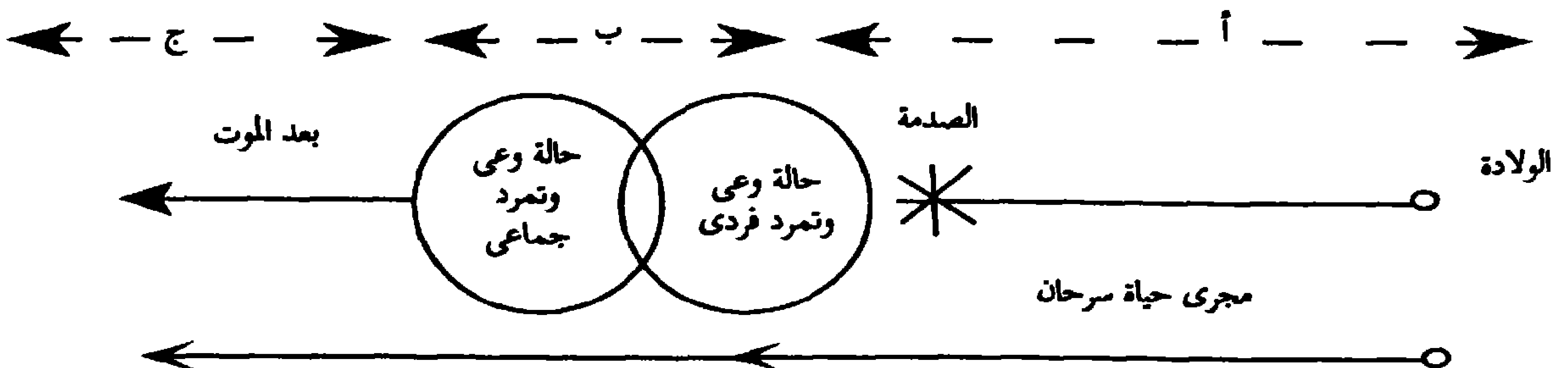
إنه يعرف هذى الأرض كالكف

كما يعرفها كلب الأثر ...

يتواصل السرد القائم على وصف كفاءة الرجل وتهيؤه للقيام بعمل يتلاءم مع هذه الإمكانات فيكون الهدف هو نسف أنبوب بترول فى منطقة «تل الحارثية»؛ فهو أنبوب شقى لأنه : «يحمل الخير الذى يدفق من أرض الشعوب العربية لبلاد أجنبية...»

«سرحان» يبدو فى هذا المقطع متلهفا لإنجاز مهمته، مثابرا لبلوغها، آخذا كل احتياطاته لئلا يثير حول نيته أية ملاحظة، بيد أن الشاعر يقطع فجأة حبل هذا التواصل لكى يشرح كيفية تكوّن الحافز لهذه العملية؛ ولأن بناء الشاعر لشخصية بطله «سرحان» قد ارتكز على الوصف الخارجى المسطح، لذا فإن ذلك ينعكس بالضرورة على طبيعة تشكيل الحافز، ليكون مباشرا وذا طابع فردى وقائم على انعكاس الفعل، الأمر الذى يوحى للشاعر بأن ينهى المقطع الأول عند هذه النقطة ويبدأ تحت العنوان : «قبل ذلك، عندما لم يفهم سرحان».

إن أول ما يلاحظ على المقطع الثانى أنه يقع زمنيا بعيدا نسبيا قبل المقطع الأول، بيد أن الشاعر اختار أن يغير أسلوبه السردى ليضئ شريحة زمنية ماضية من حياة «سرحان» مشيرا إلى نقطة محددة على هذه الشريحة، تفصل بين عالمين متناقضين من هذه الحياة، هما «ما قبل» و «ما بعد» نقطة الوعى:



إن نقطة الوعى هى لحظة حادة لم تدم طويلا فى المعيار الزمنى ولكنها ذات طاقة تحويلية جعلت من سرحان كيانا جديدا يجيب عن الكثير من الأسئلة التى طرحت عليه قبل تلك اللحظة.

الجزء الأول من الشكل التوضيحى يعبر عن مرحلة ما قبل نقطة الوعى، وتتمثل فى هذه الأسئلة التى يطرحها عليه ضمير جمعى فى صيغة الماضى المحدد؛ ونفترض أنه يمثل صوت الثورة المسلحة فى الثلاثينيات :

ـ عندما قالوا له : سرحان .. يا سرحان هل تقدر أن تفعل شيئا للوطن؟

هز كتفيه : «أنا؟! يا ناس خلّونى بعيدا عن حكايات الوطن!»

ـ عندما قالوا له : «سرحان .. يا سرحان .. هيا للجبال»

هز كتفيه : «أنا ..؟ من أين إن جعت ستأتى لقمة الخبز الحلال؟

ـ عندما قالوا له : «سرحان .. يابن الكلب «انظر شعبك العبد الطعين»

هز كتفيه : «أنا؟ مادام جلدى سالما مالى ومال الآخرين»

لعنة الله على شكلك يا كتلة طين..!

هكذا، إذن، يقف سرحان سلبيا أمام كل المحاولات الهادفة إلى توعيته بحركة الزمن داخل القضية الوطنية، وهى سلبية بريئة جاءت فى توافق مع مصلحته الفردية التى لم تصطدم بعد مع مشروع سلب الوطن. والشاعر معنى هنا بتعميق هوّة التناقض بين المواقف عبر مقاطع قصيرة هى أقرب إلى عنصر الحكاية. بيد أن لغة الشعر لا تسمح له بالامتداد(٢٤) فهو «كتلة طين» فى نظر أولئك الذين ألحوا عليه بالسؤال دون أن يدركوا أن استجابته لهذا الموقف أو ذاك مرتبطة بالضرورة بإمكانات وعيه، والمقومات الطبيعية لحياته؛ لذا فإن هذه السلبية تنقلب من أساسها استجابة للموقف الجديد (الصدمة) حيث يلخص الشاعر الموقف فى جملة واحدة:

إنما لما رأت يوما نجوم الظهر عيناه .... «فهم»

لن نتوقف كثيرا أمام الصياغة المقصودة لهذه العبارة «رأت عيناه نجوم الظهر» فهو تعبير دارج يعنى أنه واجه موقفا بالغ القسوة. وهذا الاستعمال فى حد ذاته يمتلك طاقة إيحائية تتوافق مع المزاج الساذج لسرحان، كما أنه جاء ليضع علامة تعجب كبيرة أمام الانعطاف الحاد فى موقف الرجل، هذا بالإضافة إلى طاقته فى تلخيص سلسلة من مواقف المعاناة التى يهيئنا الشاعر لاكتشاف أبعادها مسرودة بلغة تقترب كثيرا من لغة حسان :

مرة فى الطوق مشوه على ألواح صبار

برجل حافية

وهوى العسكر بالسوط على ظهره : نار حامية

كسروا السكة والعود .. وساقوا الماشية

وبأعقاب البنادق ...

حطموا السدة، والباب، وكل الآنية

نسفوا البيت وصاحوا :

(أنت .. يابن .. الزانية)!

إنه، إذن، اعتداء جسدى، يضاف إليه تجريده من ثروته الزهيدة (كسر المحراث والاستيلاء على الماشية)، ثم تحطيم أثاث البيت قبل تدميره، ثم ليكتمل هذا النصاب، هذه الشتيمة التى تثير فى حسان كل معانى النقمة، وهى شتيمة مترتبة على دلالة الشتيمة الأولى (أنت .. يا كتلة الطين)؛ لذا تتحول الأشياء وتكتسب دلالات جديدة :

ساعة الميلاد جاءت، هكذا .. فى ثانية

(...)

إن سرحان «أخا البنت» فهم

آه .. كم يصبح سرحان مخيفا إن فهم !

هنا تبدأ المرحلة الثانية فى حياة سرحان، نعنى مرحلة التمرد الفردى، ويعيش مطاردا لمدة عام ونصف، ولكنها مدة من أخصب سنوات عمره وأكثرها تأكيدا لكينونته (ساعة الميلاد). ورغم أن الشاعر لا يشير صراحة إلى طبيعة هذه الحياة، فإنه يعطى بعض الإرشادات التى تفيد أنه أصبح إنسانا آخر :

كان فى كل مكان

واسمه عاش على كل لسان

وهكذا يتم التعرف على هذا الشريط من حياة سرحان الذى فجر لديه مثل ذلك الحافز لنسف أنبوب البترول، وهنا ندرك أن الأنبوب نفسه لم يشكل محور اهتمام الشاعر، بل إن جدلية المعطيات المكونة للحافز لدى سرحان ـ على بساطتها ـ هى التى تشتمل على الدلالات الأساسية؛ إذ إن المهمة (نسف الأنبوب) تتم بنجاح، ولكن سرحان أيضا يفقد حياته أثناءها. وبهذا الموت الفاجع لا يسدل الستار على هذه «الحكاية» بل يزاح عن مرحلة جديدة، أراد لها الشاعر أن تكون ذات دلالات واسعة على مستوى البناء الفنى للقصيدة من جانب؛ ثم من حيث تفسيره الفكرى (الإيديولوجى) فى إطار إعادة قراءة حركة التاريخ عبر الثورة الشعبية فى فلسطين فى الثلاثينيات. وهنا تبدأ المرحلة الثالثة من القصيدة.

ـ اسمه الكامل : سرحان العلى من عرب الصقر ولكن

بعد لم تعرف تفاصيل القضية

والبقية ..!

فى غد نأتى إليكم بالبقية ..

بهذه الأبيات ينهى الشاعر بناء المقطع الثالث، مشيرا إلى أن موت سرحان غدا قضية. وهو بالرغم من معرفة اسمه وانتمائه وظروف موته لايزال يمثل لغزا، فهذا الإبهام المتعمد من قبل الشاعر يعكس نظرته للموقف بوصفه كلاً، بأنه عبر هذه الحكاية لا يسجل حادثة فردية فى التاريخ بقدر ما يرسم نموذجا «لثورة شعبية»، فهى شعبية لأنها اعتمدت فى نظره على الفلاحين والناس البسطاء الذين تضرروا قبل كل أحد من سلطة الانتداب والمشروع الصهيونى.

إن العبارة «فى غد نأتى إليكم بالبقية» تفتح الباب لتواصل حركة الزمن بين الأحداث؛ فهى لا تصل الماضى القريب باللحظة الحاضرة وحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى رؤية مستقبلية تجعل عمادها شريحة سرحان فى المجتمع، تلك الشريحة المطاردة والنموذج والضحية فى آن.

تثوير التراث:

إن عامل إضاءة جديد يأتى لينضاف إلى هذا «التدفق الزمنى» عبر المقطع الرابع والأخير من القصيدة (أمة ترثية) فهو نقطة اللقاء الأساسية بين لغة الشعر والموروث الشعبى، حيث يستعين الشاعر بأهزوجة شعبية[٢٥] لتمثيل لقاء الأم بجثمان ابنها القتيل. وهو لقاء احتفالى مهيب فيه من الفخر والاعتزاز بالمجد أكثر مما فيه من اللوعة والأسى حيث يخضع الشاعر موقف الأم إلى المعطيات الفكرية السابقة للقصيدة، فيجعل من هذا الاحتفال مرحلة العنفوان والخصوبة عبر فعل التضحية؛ فهى تكشف عن موقفها غناء :

شيعوا لبنى عمومته ... يجيئوا بالطبول وبالزمور

خبروهم أنه قد عاد من غزواته صقر الصقور

وزعوا الحلوى وأكياس الملبس للكبير وللصغير

إن هذا الموقف غير العادى لا يمثل حركة فخر عادية، بل يكشف عن حركة وعى جماعية مترتبة على المحور الأساسى: «فعل التضحية»؛ الأمر الذى يدفع ويبرر حركة التمرد (الجماعية أيضا) والمتمثل فى طلب الأم لأبناء عم سرحان «وليس لإخوته» لأن يجيئوا :

شيعوا لبنى عمومته ... يجيئوا مثل أسراب النسور

كاشفة أنها قد أعطت لابنها «سوار الزفاف» لكى يبيعها ويشترى بها بندقية، وأنها على استعداد لأن «تبيع ثوبها إذا ما عاد يطلب منها النقود» إشارة إلى اكتمال الفعل وتواصله؛ الأمر الذى دعوناه بالمرحلة الثالثة التى تمثل نقطة التحول فى إشكال نمو الوعى الوطنى وتبلوره بين أوساط الفلاحين والمؤدى بالضرورة إلى الثورة.

اللغة الشعرية من العناصر التى تستلفت اهتمامنا فى هذا المقطع، فنحن ندرك أن الشاعر معنى بالناحية التسجيلية للتراث كما أسلفنا، وهو هنا يكشف عن أحد وسائل هذا التسجيل من خلال «تطعيم» القصيدة بمثل هذه اللغة. بيد أن الملاحظ أن الشاعر هنا قد عمد إلى «تهذيب» لغة الموروث الشعبى، وأخضعها، فى بعض الأحيان، إن لم يكن غالبيتها إلى معايير الفصاحة. ونعتقد أن هذه العملية ترتكز إلى قناعة أساسية لدى الشاعر باعتبار أن اللغة المحكية عيب من عيوب اللغة العربية، وأن تسجيل أى نص لابد وأن تسبقه عملية تنقية لغوية كما يعبر عن ذلك بوضوح إذ يقول:

فاللغة العامية العربية التى نشأت هى لغة مشوهة، فبينها وبين اللغة السليمة فروق نوعية فى النطق والتركيب، وهى متحللة من أى ارتباط نحوى(٢٦).

وربما يدهشنا هذا الموقف من قبل شاعر عرف باستخدامه الغزير للموروث الشعبى فى شعره، ولكنه يحدد، فى معرض إشارته إلى أن لغة الشعر يمكن «أن تستفيد»(٢٧) من اللهجة المحلية لا أن تنقلها بحرفيتها؛ لذا فإن هذا التسجيل بحد ذاته يشكل مهمة مضاعفة، إذ إن من يتصدى لها لابد وأن يكون شاعرا فى وسعه أن يحتفظ لهذا الأثر بأبعاده الشعبية، والأكثر من ذلك بموسيقاه، فى حالة كونه أثرا غنائيا.

إن وجه الخطورة فى هذه الدعوة هو عملية «التحويل» التى سيخضع لها هذا الموروث فى معرض تسجيله؛ إذ إن هذا الموقف مبنى على إدراك أن اللغة الشعرية مؤسسة أولاً على الفكرة، دون الأخذ فى الاعتبار «المناخ» والطاقة الإيحائية للفظ فى إطاره العام، هذا بالإضافة إلى الاختلاف الكبير فى البنية الإيقاعية للموروث الغنائى عما هو الحال فى الشعر، الأمر الذى ينتج عنه نوع جديد مزيج، وربما أضفنا «مشوه» من النوعين، كما عبر عن ذلك رومان جاكبسون R.Jakobson :

ما من شك فى أن استخدام المناهج والمصطلحات المستعملة فى تاريخ الأدب لخدمة علم الفلكلور، إذ كثيرا ما جرى التقليل من شأن الفروق الهامة القائمة بين أى نص أدبى وبين توثيق أى عمل تراثى؛ إن تسجيل هذا العمل يعمل على تشويهه بالضرورة وتحويله إلى صنف مختلف»(٢٨).

إن هذا «النقل إلى الفصيح» فى المثال السابق قد أساء إلى الأصل، على المستوى اللغوى والإيقاعى، وبالتالى المستوى الفنى؛ فمع أن الشاعر قد احتفظ مثلا بالصيغة الطلبية «شيعوا» بدلا من «أرسلوا» اعتقادا منه بأنها تدخل فى باب الفصيح، كما تحتفظ بمصداق الأصل، إلا أنه قد سمح لنفسه بتغيير العبارة الثانية «لأولاد عمه» فغدت «لبنى عمومته» على ثقل الثانية إيقاعا وإيحاء، والفحص العروضى للعبارتين يؤكد ذلك:

(١) العبارة فى الأصل	(٢) العبارة بعد التعديل
شيعوا لأولاد عمه فاعلاتن فاعلاتن	شيعوا لأبناء عمومته فاعلاتن فعولن متفاعلن

فالاستخدام الأصل، مع شئ من الإمالة، يكشف عن تطابق مع النظام الإيقاعى العام للقصيدة، أى مجزوء الرمل (٥/٥//١٥١ ٥/٥//١٥١) بينما يختل هذا النظام تماما بعد التعديل إلى «فاعلاتن ـ فعولن ـ متفاعلن»، وهى وحدات متنافرة تماما لا تجتمع اثنتان منها فى بحر من بحور الشعر العربى، فكيف إن اجتمعت فى شطرة واحدة!

وفى تقديرنا أن الشاعر قد أعطى أولوية التناسب الإيقاعى إلى القافية (تناسب مطرد فى كل الجمل بعد التعديل) وإلى أكثر الوحدات الإيقاعية جزئية فيها وهو «الروى»(٢٩)، ظنا أن ذلك هو أفضل أساليب النقل. وقد تكررت فى هذا المقطع عبارات كان وجودها لمجرد خدمة القافية :

- للكبير وللصغير
- عينه جمر وشر مستطير
- ... وبعث خاتمى الأخير
- ... أبع ثوبى الأخير ... إلخ.

وهذه النماذج لا تكشف عن مجرد عدم توفيق الشاعر فى «تفصيح» الصيغة الشعبية وحسب، بل تشير، فضلا عن ذلك، إلى ضعف معاييره الفنية للقصيدة، وللبناء الحديث منها بشكل خاص والقائم على حرية القافية دون الإخلال بالبنية الإيقاعية الداخلية.

أيا ما يكون الأمر، فإن أهمية دراسة تجربة توفيق زياد الشعرية تكمن فى كونها من أهم التجارب المبكرة للشعراء الفلسطينيين تحت الاحتلال الإسرائيلى عام ١٩٤٨، والتى شكلت حلقة وصل أساسية بين شعر ما قبل النكبة بما بعدها، كما لها فضل توجيه التجارب الأخرى (كتجربة شاعرنا الكبير محمود درويش) والأخذ بيدها للخروج من

إطار الغنائية الفردية نحو الانخراط فى الإطار الاجتماعى العام الذى شكل بدوره حافزا لإنماء وتعميق الجملة الشعرية لكى تجاوز أسوار العزل ومحدودية التفاعل.

نحن ندرك قطعا أن محاولتنا تقديم هذه التجربة قد اضطرتنا فى كثير من المواضع إلى الإفاضة فى تحليل المعطيات التى أحاطت بها دون التركيز على إيراد العديد من النماذج وتسويد الصفحات على نحو من التكرار المجانى. وعذرنا فى ذلك أن هذه التجربة تشتمل على بعض الخصوصية من حيث المستوى الفكرى والاجتماعى، وهى خصوصية تقترح المنهج دون أن نلزم به على حد تعبير رومان جاكبسون(٣٠).

إن من الممكن القول بأن تجربة توفيق زياد الشعرية تستمد أكثر مقوماتها من حياته السياسية بوصفه مناضلاً شيوعياً، ثم عضوا فى الكنيست، ثم رئيسا لبلدية الناصرة أكبر المدن العربية فى إسرائيل. لذا، فإن تصور الخط البيانى الذى يمثل هذا التوافق يمكن أن يؤدى ـ بالضرورة إلى إدراك المغزى من اهتماماته الأخيرة بجمع التراث وتسجيله(٣١) بوصفه رجل مسؤولية يرى صورته من خلال خدمة قضيته الوطنية عبر توظيف كل الطاقات بما فيها الشعر قطعا.

ونحن نؤكد فى نهاية هذه الدراسة أن الإلمام بالتجربة ـ حياة وفنا ـ يكون فى دراسة الآثار الكاملة للشخصية. بيد أن تقديم الرموز الكبرى على شكل مفاتيح أو مداخل للدراسة يمكن أن تؤخر هذه التجربة وتحدد معالمها وتعيد تشكيلها فى إطارها الزمانى والمكانى والمرحلة الثقافية المحيطة، كما تفيد كثيرا من سيرة صاحب هذه التجربة وتشير إلى مظاهر التفاعل بين هذه العناصر.

وبعد، فإن هذه الدراسة لا تطمح أن تجيب عن كل الأسئلة المتعلقة بشاعرنا وإنساننا الكبير توفيق زياد، بل تجرؤ على تحويل الكثير من الإجابات السريعة والمنجزة سلفا إلى أسئلة تدفع للتدبر وتغرى به، إيمانا بأن الشاعر حين يختار الكلمة الشاعرة لتكون عنوانا لحياته ورؤيته فإنه يراهن على إيجاد معادلة مريرة وعذبة فى آن؛ إنها جدلية اللقاء الحاد بين الخاص والعام، بين الذاتى والموضوعى وانصهار حدىّ المعادلة فى سلامة الرؤية وعبقرية اللغة. ولقد أتيح لهذا الرجل فى مواضع عديدة أن يفعل، مستلهما من عطاء شعبه وكل الشعوب التى انتصرت لحقها؛ أبجدية هذا التواصل الخصب بين عناصر ثقافتها وواقعها الذى تذود عنه.

الشاعر فى سطور*

ـ ولد توفيق زياد فى السابع من أيار عام ١٩٢٩ فى مدينة الناصرة، وهو من أسرة متواضعة حيث كان أبوه يعمل فى محل للبقالة.

ـ درس فى مدارس الناصرة. وقد بدأت شخصيته الأدبية فى التبلور حين كان طالبا فى المدرسة الثانوية حيث كان محبا للمطالعة فى مختلف الاتجاهات الأدبية والعلمية.

ـ اطلع منذ صغره على صحافة الحزب الشيوعى ممثلة فى مجلة «المهماز» وجريدة «الاتحاد» و«الفكر الاشتراكى».

ـ كان من أوائل الشباب الذين قاوموا سياسة الترحيل إثر حرب ١٩٤٨، وبالتالى المناداة بالتشبث بالأرض والدفاع عن حقوق الجماهير عامة والحركة العمالية على وجه التخصيص.

ـ نجح مع مجموعة من رفاقه فى الوصول إلى مجلس بلدى الناصرة عام ١٩٥٤، وهنا تبدأ مرحلة جديدة من الصراع مع السلطة فى مقاومة نفوذها على المجالس البلدية، وكان ـ مع رفاقه ـ هدفا دائما للملاحقة والقمع لسنوات طويلة حيث تم القبض عليه واعتقاله فى معتقل طبريا تحت دعوى التحريض، وتعرض أثناء ذلك لتجربة قاسية من سجانيه، كما ألقى القبض عليه فى مراحل لاحقة ودخل سجن الدامون والرملة.

ـ تزوج فى آذار ١٩٦٦ من نائلة يوسف صباغ، وهى مسيحية تنتمى إلى الحزب الشيوعى.

ـ انتخب نائبا فى البرلمان الإسرائيلى (الكنيست) عام ١٩٧٣.

ـ رأس بلدية الناصرة منذ العام ١٩٧٥ وحتى وفاته.

ـ توفى توفيق زياد وهو فى قمة عطائه وذلك فى حادث طريق يوم الثلاثاء الخامس من تموز ١٩٩٤ ودفن فى الناصرة.

* انظر: مذكرة بعنوان «الفارس» صدرت فى الذكرى الأربعين لوفاته (أشرفت عليها بلدية الناصرة آب ١٩٩٤، مطبعة الحكيم ـ الناصرة ١٤٦ صفحة).

الهوامش:

(١) زياد، توفيق: **ديوان توفيق زياد**، ط: دار العودة، بيروت، بلا تاريخ ص ٢٨٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٨٨ ـ ٢٩٠.

(٣) زياد، توفيق؛ **ديوان توفيق زياد**، ص ١٢٣.

(٤) انظر القصائد: «يا جمال» ص ٣٦٣، «أغنية زفاف» ٣٧٥، «سرحان والماسورة» ص ٣٨٠، حيث يعمد الشاعر إلى التقديم للقصائد بشرح يؤكد فيه أنه قد أخذ أبيات هذه القصيدة أو تلك من الحكايات الموروثة أو بعض الأغاني الشعبية، محددا بذلك مكان وطبيعة الشريحة الاجتماعية التي نقل عنها على نحو وصفي هو أقرب إلى التوثيق؟

(٥) ظلت الكتب والمطبوعات تخضع لقانون الرقابة الإسرائيلي حتى العام ١٩٧٠ حيث تم إلغاؤه، انظر في ذلك كتاب: غوزي الأسمر: **عربي في إسرائيل**، ص ٢١٦.

(٦) ياغي عبدالرحمن: **دراسات في شعر الأرض المحتلة**، ص٣٥٤. حيث يشير ياغي إلى وقوع تعارض بين تاريخ إحدى القصائد وموضوعاتها، قصيدة: «نشرة أخبار» ص ٨٩ من الديوان، طبعة دار العودة.

(٧) استقال توفيق زياد من عضوية البلدية في الناصرة في آب ١٩٦٢ وسافر إلى الاتحاد السوفيتي حيث حصل على بعثة من الحزب لدراسة الاقتصاد والفلسفة في مدرسة الحزب... وقد اهتم في هذه الفترة بالكتابة عن إنجازات الاتحاد السوفيتي وخدماته لشعوب العالم الثالث، انظر كتابه: نصراوي في الساعة الحمراء/ توفيق زياد السيرة الذاتية، ص ١١ بلا تاريخ أو إشارة لمكان الطبع ـ عشرون صفحة.

(٨) ت ـ جان بول سارتر ـ ما هو الأدب، طبعة غاليمار ١٩٤٥ ـ ص ١٢.
Situations II; Qu'est que la littérature; J.P. Sarter. Ed: Gallimard, Paris 1945, p.12.

(٩) Balan, Ion Dodu; "Conscience ésthetique et spécifique national", **Cahiers Rrmanis D'etudes Littéraires**, No 3, 1974 pp. 64-73.

(١٠) Jakobson, R. ; **Questions de Poétique**, Paris, éd. du seuil 1973, p. 123.

(١١) انظر مجلة **الطريق** اللبنانية، الأعداد ١١و ١٢ عام ١٩٦٨. دراسات ومقابلات مع الشعراء الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة.

(١٢) الديوان (طبعة دار العودة)، ص ١٢٦.

(١٣) المصدر السابق، ص ١٢٧.

(١٤) يعزى بعض النقاد العرب أهمية قصيدة توفيق زياد إلى «التزام» الشاعر أو وضوح رؤيته الإيديولوجية و«يقترح» أن تحلل قصيدته وفقا لهذا المعطى؛ انظر مقدمة ديوان الشاعر بقلم عزالدين المناصرة.

أما الناقد فيصل درّاج فإنه يناقش هذه الفكرة ـ تعني التزام الشاعر من خلال المضمون الثوري للنص ـ ويعطي أهمية خاصة للدور التحريضي لقصيدة زياد، كما أنه ـ رغم العديد من الملاحظات الدقيقة ـ يقع في شرك (أهمية النص من أهمية موضوعه) حين يقول: «يصل الشاعر إلى المجتمع ويؤثر فيه عندما يعبر عن قضية سامية».

انظر دراج، فيصل؛ توفيق زياد شاعر الواقعية المقاتلة، **شئوون فلسطينية** عدد ٥٣ ـ ٥٤، عام ١٩٧٦، ص ٩٦ ـ ١٠٧.

(١٥) **ديوان توفيق زياد** (طبعة دار العودة) ص ٢١٧.

(١٦) **ديوان توفيق زياد** (ص، دار العودة) ص ٢٢٣.

(١٧) **ديوان توفيق زياد** (ط، دار العودة) ص ٢٢٩.

(١٨) كانت هذه المقالة هي الأولى في إطار سلسلة من المقالات نشرتها مجلة **الجديد** في حيفا، ثم جمعها الشاعر في كتاب أسماه: **صور من الأدب الشعبي الفلسطيني** طبعة: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٤ (١٧١ صفحة).

(١٩) يوظف زياد التسمية «شعبي» لهذا الأدب، مؤكدا المقولة الشائعة بأنه: «إنتاج جماعي» إنتاج الشعب بوصفه كلاً (انظر الكتاب ص ١٠)، ولكن مهمة «التسجيل» لديه تأخذ معناها في كثير من الأمثلة، من البحث في حياة المؤلف وظروف التأليف الأولى، تماما كما يفعل مع أي أثر أدبي، في حين أن ولادة الأثر الفلكلوري تختلف في طبيعتها عن أي أثر أدبي، وفي هذا الإطار فإن رومان جاكبسون Roman Jakobson يرى أن ولادة الأثر الأدبي تكون في اللحظة التي يسطرها الكاتب على الورقة، بينما تكون ولادة العمل الفلكلوري أو الشفهي في لحظة عرضه على الجمهور، فهذا النوع من الفن لا يغدو فلكلورا إلا حين يتقبله الجمهور. انظر R. Jakobson المرجع السابق، ص ٦٣.

(٢٠) من الملاحظ أن زياد يرسم صورة العدو، في أغلب الأحيان، وفقا للخيال الشعبي المتأصل في البيئة الشرقية بأنه الأجنبي أو بالأحرى الغربي «ذو العينين الزرقاوين والوجه الأحمر» نقيضا للوجه الشرقي الأسمر: انظر في هذا السياق قصيدته «بورسعيد»، ص ١٣٥: «زرق العيون يصففون شعورهم»، ثم صورة الحاكم العسكري سمين متخم، أشقر الشعر أزرق العينين ص ١١٨. نمش أحمر في وجه السجان، ص ١١٤، كما أن القصيدة: «ضرائب»، تقدم أمثلة عديدة على هذه الفكرة.

(٢١) يضع الشاعر تمهيدا لهذه القصيدة يقول فيه: «هو سرحان العلي من عرب الصقر، الذي نسف ماسورة البترول في ثورة ١٩٣٦ الفلسطينية ضد الاستعمار البريطاني والصهيونية العالمية».

(٢٢) **ديوان توفيق زياد**، ط. دار العودة ص ٣٨٠.

(٢٣) يقول عبدالقاهر الجرجاني عن هذا النوع من التشبيه: «فالشبه في ذلك (...) لا يجري فيه التأول، ولا يفتقر إليه في تحصيله، وأي تأول تجري في

مشابهة الخد للورد في الحمرة، وأنت تراها ههنا كما تراها هناك؟» انظر الجرجاني، عبدالقاهر؛ **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق: محمد رشيد رضا، ط. دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص ٧٢.

(٢٤) يرى هنري بونيه أن لغة الرواية تتيح فرصة ملاحظة إرهاصات الفعل بناء على حقيقة التراكم السببي، بيد أن ذلك غير متيسر في لغة الشعر، إنها توحي فقط. انظر: Bonnet, Henri; **Roman et poésie, Essai sur l'ésthetique des genres**... Ed. A. G. Nieet, Paris, 1980, p. 85.

(٢٥) هذه الأهزوجة مسجلة في ديوان الشاعر بأكملها ص ٣٧٥ ويتضح أنه جرى عليها الكثير من التعديلات اللغوية لكي تستقيم من حيث الفصاحة والإيقاع.

(٢٦) زياد، توفيق؛ **صور من الأدب الشعبي الفلسطيني**، ط أبو رحمون - عكا، ص١٤.

(٢٧) المصدر السابق، ص ١٥.

(٢٨) **Questions de poétique; R. Jakobson**، ص ٦٨ - ٦٩.

(٢٩) يرى الشاعر أن إحدى الصعوبات لنقل الفلكلور الغنائي إلى الفصحى يصطدم باختلاف الروي بين الفلكلور والقصيدة، الأمر الذي يؤكد اهتمامه بهذه الوحدة الإيقاعية على نحو خاص. انظر كتابه: **صور من الأدب الشعبي**، ص ١٥.

(٣٠) ص ١٢٣ المرجع السابق R. Jakobson.

(٣١) هناك دراسة أخرى للشاعر بعنوان **حال الدنيا** عبارة عن ثلاث عشرة قصة فلكلورية - طبعة دار الحرية - الناصرة ١٩٧٥.



أخبار مجنون ليلى

قراءة فى الأسطورة- قراءة فى الحب وإقامة الذات

نهى بيومى*

يملك الشاعر قاسم حداد روحًا شعرية صافية وغنائية عالية، فهذا الحب الأعجوبة الذى يصفه ونجح فى تجسيد كينونته المضاءة، نكاد نراه من شدة حسيته وشفافيته. لقد أفاد فى عمله هذا من تراث غنى ذى نفس غنائى عالٍ، فكتب هذا العمل شاهداً على ماض وفاعل فيه متأملا فى انتمائه المعاصر وموقعه من الماضى. ينصهر فى هذا العمل البعد الحسى فى البعد النقضى فى سياق لغوى باهر يجمع بين نزعة الرغبة ونزعة الواقع، بين الانتماء الزمنى والانعتاق منه.

لا شك أن هذا العمل يستحق تسميته بالمغامرة الشعرية، لأنه غامر فى قراءة مختلفة لسيرة قيس وحبه؛ فضم إلى سيرة قيس سيرته الخاصة به والتى جمعت أشعار قيس على شعره، أحاسيس ورؤى وأحلام وشغف من عصور مختلفة لكنها شبيهة بما يشبه المدهش. فيها ذابت أنا قيس بأنا الشاعر بقدرهما فى العالم ضمن ائتلاف عشقى مميز تتجلى فيه فتنة قيس التى كان لها الشاعر وفيًا. كأنه سعى من خلال هذا العمل إلى إظهار العشق كما يحلم به عبر الكلمات، كما فعل وعلى طريقته البديعة، الفنان ضياء عزاوى، فى صياغته صوراً وألواناً مميزة تسكن المخيلة ولا تهجرها. فنجح المبدعان فى بناء تداخل بين المعالم التراثية، أو الذاكرة الخفية، والمعالم المعاصرة، وانصهرا انصهاراً ذاتياً فى الذات التاريخية، مما أتاح لذاتيهما التدخل فى الذات الجماعية لجعل أفكارهما وحسيتهما حاضرة بقوة خلاقة. كانا وجهين لجوهر واحد، يختصران كل العشاق، وليست جدلية الشعر واللوحة إلا جدلية القلب والحس والمعرفة. اشتركا فى غواية القارئ وسحره مؤججين فى روحه ذاك الولع الذى يلبس الروح حبوراً وشقاوة فى وقت بتنا فيه غرباء عن أنفسنا. ها نحن نستسلم بحذر لهذه الغواية.

* باحثة لبنانية .

١ ـ قراءة رغبوية

يسمع الشاعر في هذا الديوان صوته الخاص أي صوت ممارسته، يقرأ الروايات عن المجنون وشعره ضمن منظور خاص، كما هو[1] الحال في أية قراءة. في هذا الديوان يبدو فعل «قرأ» أكثر تعدية من الفعل «تكلم» أو «أخبر»، بمعنى أنه يستطيع أن يشبع، وأن يحفز بألف مفعول به: يقرأ النصوص، والصور والحركات والمشاهد... فالشئ الذي يقرأه يتأسس فقط على قصده في القراءة، إنها روايته[2].

أين يقف عمق قراءته؟ أيكون عند القبض على المعنى الإيحائي؟ ربما، لأن الإيحاء يسمح بتحرير القراءة وبفتحها. إن لقراءته بنيتها، وهي خصبة تنقب في الروايات والشعر عن مخزونها الفكري وتبحث عن إمكاناتها في التأويل. وهي تتعامل مع الأثر على أنه نص حديث وراهن وبالتالي تبرزه بوصفه قادراً على مدّنا بإمكانات فكرية.

ماذا يوجد في القراءة من رغبة؟ ثمة شبق خاص بقراءته، فالرغبة هنا هي مع موضوعها. في هذه القراءة الراغبة يتوحد الشاعر مع الذات العاشقة والذات المغبونة. والقارئ العاشق موسوم ـ كما يقول بارت ـ بانسحاب من الواقع، فهو ينفي ذاته في سجل الخيال وبالتالي يقيم علاقة تناظرية مع الأثر وذلك بالانزواء، فرداً إزاء فرد معه فيتم إنتاج تلاحم صوتي فردوسي للذات والصورة.

من هنا، يحضر في القراءة الافتتان، والتلذذ، والألم. الافتتان الذي يستغرق فيه والذي يشكل قراءة استعارية وشعرية. هذه اللذة مرتبطة بالحفر في الروايات وبنزع الحجاب عما هو مخبأ فيها.

هل هناك آليات للإغراء؟ ثمة مغامرة في القراءة، تقود الرغبة في الكتابة، وهي ليست إسقاطا ولا استيهاما بل ولادة، كأن الشاعر في المكان الماضي يشاهد وحده ما لا يشاهده الآخرون. هذه القراءة ستكون قراءة رغبوية، ليس فيما تولده من معانٍ لم تكن محتملة وليس فيما تهذي به، ولكن فيما تدركه من تعددية المعاني المتزامنة، وتعددية وجهات النظر، كما لو أنها فضاء ممتد خارج التقنين الذي يستبعد التناقض. هكذا يرفع الشاعر فرضية توقيف المعنى، ويضع المعنى في فضاء حر. هذا هو وضع الذات الإنسانية نفسه؛ لا شئ يستطيع أن ينغلق.

٢ ـ الحب هو القول والقول هو العيش

١ ـ

يتوق الحب حين الولادة للقول بقدر العيش. هل القول والعيش يستمران، إلى أي وقت وكيف؟

على هذا السؤال أجاب عمل الشاعر في تناوله لهذا الموضوع التاريخي ـ الأسطوري وجوهره الحب، قديم قدم الحياة، فدخل مغامرة معرفته، ليصل إلى النتيجة التالية: استمرارية القول في الحب، بل لا زمانيته، طالما أنه خضع للتأويلات المتعددة. وآخر هذه التأويلات يقدمها الشاعر مبيناً كيف أن الحب يهب العيش للشعر، الحب هو القول والقول هو العيش.

لكن هذا القول طرزه وعلى طريقته الخاصة مظهراً أن شعر المجنون ثوري في أصله، وهو الذي أنشد الحب في الشعر وأنشد الشعر للحب فقط: الحب فقط للحب. من هذا النموذج الصافي للحب الذي أعلن عن نفسه وسمى الحب باسمه ـ في الوقت الذي جرت فيه العادة تورية الحب وحجبه ـ نسج رواية خاصة به تكشف اللامعقول في الروايات حول المجنون وطبيعة علاقته بليلى.

في قراءته هذه يتخذ منحى مختلفًا، إذ يتخلص من كثير من التفاصيل الجانبية والرديفة، ليركز على مسألة أساسية: إبراز علاقة المجنون بحبيبته من وجهها الآخر، وكذلك علاقته بالأعراف والتقاليد.

٢ ـ

يضئ قاسم ليل الشاعر المجنون ليظهر قصته أنها أساسًا مغامرة حبيبين. فالروايات الكثيرة أضفت ظلالا حول هذه القصة وراكمتها لدرجة ضاع معها الموضوع الأساسي، إذ تركز الحديث أكثر عن الجنون وعن البعد عن الدين... لنلاحظ أن الذين تناولوه في المرحلة المتقدمة، كل واحد منهم أبرز صورة يتطلبها عصره أو تتوافق مع تطلعات هذه المرحلة، أخص بالذكر شوقي الذي يقترح علينا بطلا يؤمن

بالقيم التقليدية: الشرف، الإخلاص، الحقيقة، العدالة... أى بطل قومى. فى أوائل هذا القرن، كان الوعى الجمعى للعالم العربى يريد سماع هذا الصوت[٣].

أما المجنون فى (مجنون إلسا) فهو مثل لأراجون النموذج الثورى الذى طالب، من أجل الإنسان، بالسعادة المحققة فى الحياة وليس فى الآخرة كما يقترح المتصوفة. يبدو أيضاً أن المتصوفة ـ تبعا لأندريه ميكيل ـ قرأوا فى هذه الأسطورة عطش روح للانهائى، وتأكدها من انفلاته فى الأرض، أى آمنوا بمبدأ متعال قادر على معرفة الحب الحقيقى المتحرر من روابط الجسد ليكون روحا فقط.

فهل تكون رواية قاسم متناسبة أكثر مع روح هذا العصر؟ حيث تغيرت فيه زاوية الرؤية لموضوع الحب، الجنون، التقاليد... كأن هذا العصر يتطلب أيضاً كشف حجبه؟

فى كتابه (الحب والمنفى)[٤] يقول على حرب:

> لا يكون الحب الحقيقى إلا من طرف واحد. إنه وحيد الاتجاه، أحادى الحقيقة... والحب الذى يكون من طرف واحد هو أعظم الحب وأجمله، وأكثره إشراقًا... ومثالاته تجارب أكثر مجانين العشق كمجنون ليلى أو مجنون غالا أو مجنون إلسا.

أما قاسم فإنه رفض هذه الفرضية وتبنى المشاركة والتواصل، حيث تلتقى الأجساد والروح معًا دون فاصل أو مسافة.

ربما المميز فى (أخبار مجنون ليلى) هو تركيزه على شعر المجنون، فمنه يستقى الأخبار، هو النبع الذى ينهل منه فيقابله بالروايات المختلفة ليرى إليه على أنه يمثل حقيقة ذاته. كأنه ينفض غبار السنين عنه فيحفر عميقًا ليصل إلى المصدر. هكذا يستبعد الرواية التى أدرجها الأصبهانى والتى تؤكد عدم وجود المجنون من الأساس، ويعود إلى النصوص ـ كما قلنا ـ معتبراً إياها هى الأساس، كما يعتبر فى الوقت نفسه أن قراءته الخاصة للمرويات هى أيضًا الأساس، حيث اتكل على رؤيته وحسه بوصفه شاعراً يشارك المجنون أحلامه دون أن يستبعد الاستفادة من بعض الروايات:

> أما نحن فقد رأينا أخبارنا عنه فى رقع أسقطها النساخ واحتفت بها الأحلام، وكشفتها لنا طبيعة المحبة أكثر مما كرهها الرواة الذين أعانونا على ما نريد... فوقعنا على ما لاءم مزاجنا... وزدنا فى ذلك كما نهوى، فطاب للمجنون ذلك واستحليناه[٥].

صحيح إنه يتبع نسبيا طريقة كتاب الأغانى الذى يتعاقب فيه الشعر المعبر عن حالة وحدث ما، والاستشهاد الذى يشرح أو يعلق، على قصيدة ومقاطع من رواية خبر، إلا أن التعاقب لديه له معنى آخر. إذا كان النص عند الآخرين ينفجر ليتحول إلى أسطورة فإنه لديه يجرى العكس تمامًا إذ تتسامى الأسطورة فى النص؛ فيصير النص هو المولد لها وليس العكس؛ فيعيد بهذه الطريقة الألق لخطاب الحب، الحب المطلق الذى أعطى كل هذا العمر لشعر قيس. هكذا، يتقابل فى (أخبار...) قاسم الحب بصيغة المتكلم، حب يذهب فيه الواحد باتجاه الآخر، حيث يمزج ببراعة أساليب المجنون فى التعبير الصادق وأساليبه المؤثرة فى الإقناع.

من الكلمة الأولى يعلن قاسم عن نفسه فى المجنون، كما المجنون يعيش فيه ويحلم:

> عن الهوى يسكن النار. عن شاعر صاغنى فى هواه.
>
> عن اللون والاسم والرائحة.
>
> عن الختم والفاتحة.
>
> كنت مثل السديم أستوى فى يديه.
>
> هدانى إليه...
>
> عن كلما هم بى تهت فيه وباهيت كى نحتفى بالمزيج...
>
> وياقيس ياقيس جننتنى أو جننت.

هذه التوأمة بين الشاعرين تتيح لقاسم قراءة لتجربة المجنون متخففة قدر الإمكان من الموروث، كما تسمح للمخيلة بشبك عناصرها بحيث تنمحى الفواصل الزمنية وتتأبد لحظات الوهج فى العشق، فيتوحد الراوى بالمجنون كما توحد الأخير بليلى. ولا عجب فالعاشق سلب إرادته معشوقه، فهو يرى الأشياء مرايا يشاهد فيها صور المجنون وليلاه، يسمع

أصوات العاشقين كأنه فى حضرتهما، أو أن الصدى مازال منتعشًا. هكذا يبدأ أخباره بتحديد رؤيته لهذه التجربة كما أسلفنا، ثم يتحدث عن المجنون وليلى وهو متوحد فيهما، فيقول عن ليلى:

لها عندى مغامرة تؤجج شهوة الشعراء لو غنوا

صبا نجد متى قد هضت من نجد

عن النوم الشفيف يشى بنا. عن وجدنا. عنها...

يعتمد قاسم فيما يخص اقتحام الحب لهما تلك الرواية التى تفيد أن الحب نضج من عشرة الطفولة إلى عشق المراهقين، التى تتناقض والرواية الثانية التى تعتقد بالحب الفجائى.

كما يبدو اعتقاده بتشارك المحبين فى الشعر أيضاً، كما جاء فى بعض الروايات، فهو يورد أبياتًا لها، فى معرض التأكيد على أن الحب كان يثمر من بذور عديدة: الجمال المشترك بينهما، الانجذاب والشعر.

ليلى

نفسى فداؤك، لو نفسى ملكت إذا

ما كان غيرك يجزيها ويرضيها

صبرا على ما قضاه الله فيك على

مرارة فى اصطبارى عنك أخفيها.

هكذا يحضر الحب فى فضاء تهيأ مسبقاً. فيذهب الشاعر فى هذا الاتجاه ليعطى ليلى حيزاً فى القول واسعاً كى تفصح وتتلو مفاتن الحب وبهجة الجسد.

دائمًا يظهر ليلى امرأة الرغبة، تصوغ رغبتها بوضوح العارف. وكلامها ينبئ بالتواصل بين مشاعرها ومشاعر المجنون وبين أحاسيسهما. ها هى تخاطب مرآة الماء حين همت فى الاغتسال لتسألها عن صحة الأوصاف التى أطلقها عليها، تجيبها المرآة: «... لا والله فقد صدق، ولم يكن مادحًا لكنه وصف ما وقعت عيناه وجسته يداه وذاقته حواسه كلها...» فاستعذبت ليلى هذا، وقالت «وحق هذا الماء إنه يستحق منى أكثر من ذلك، فو الله لأعطينه حقه، من غير أن يلومنى أحد» . هكذا لا نلحظ التردد أو التساؤل بل تقال الأشياء فى صفائها البدئى، فينكشف الحب شفافًا كما الصحراء.

أجمل ما فى نص قاسم هو حين يتقمص نص وروح قيس، كأنه جوانيته، عالمه الداخلى الذى يشف بين يديه فيتجلى، لا انفصال بين لذة حب قيس ولذة نص قاسم، لا انفصال للنص عن الجسد، حيث يغور النص فى حسيته وشهوته، فيتجلى عنيفاً فى إيروسيته، كأنه انفلات من التأطير والنمذجة اللتين أسرتا فهم نص قيس أو حكايته. يقول قاسم:

آتيك، آتيك، لا أنت فى الشك ولا أنا فى الغفلة.. آتيك، فلا مفر ولا خلاص مما اخترناه إلا اختياره.آتيك فابذلى الوقت، وبالغى فى الحب لنصاب بالبهجة، ويصاب الناس بما يريدون.. كلانا مسحور وكلانا لا فكاك له مما هو فيه. عليك أن تؤمنى بى قادمًا ذات ليل، فارغ القلب محتقن الأحداق مجنون الفؤاد محسور الجسد، باحثًا عن صدر يدخر الجنة لى. فعليك أن تشقى لى القميص على آخره كى أدخل أنى أتيت وأخرج أنى ذهبت.

يفتتن النص بالرغبة ويشعلها ليتلذذ بمتعة الحواس، فيكون الإفصاح على مرأى شهوة النص. هكذا يعرب الجسد عن نفسه بواسطة الدال ذاته، فيستبعد هذا المنحى التصور التقليدى الذى يقوم على إقصاء الجسد لمصلحة الذات العاقلة المستقلة بذاتها، وكذلك إقصاء الجسد عن الدال، هذا الدال الذى يتمفصل فيه الحسى والعقلى، الذات والموضوع، الظاهر والباطن...

هكذا يقول قاسم بتأويل شعر قيس على أنه خطاب لا ينفصل عن جسده بل يتجلى به وعبره الهوى. بهذا المعنى يكون، بالنسبة إليه، تأكيد الروايات عن الحب غير المتبادل بين المجنون وليلى، تستر لمحاولة إخفاء الشهوة بالذات، أو لنقل إنه يؤمن بالكشف عن الذات، لأن الإنسان ذات راغبة وذات

الرغبـة. من هنا يعرب بشكل متـواصل عن هذا التـصـور، فانفجار الحب فى القلبين لا يسمح لأى فارق زمنى. كأن القدر اختارهما ليكونا زوجين يأنس بعضهما لبعض:

تعلقت ليلى وهى غر صغيرة

ولم يبد للأتراب من ثديها حجمٌ

صغيرين نرعى البهم ياليت أننا

إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهمُ

منذ هذه اللحظة كونا جزيرة صغيرة فى محيط العالم المناهض لهما، مكانا للوحدة المطلقة بينهما، فتدخل القدر هنا يحيل إلى انجذاب متعذر كبته، تشهد على ذلك هذه الأبيات:

إذا مت خوف اليأس أحيانى الرجا

فكم مرة قد مت ثم حييت

ولو أحدقت بى الأنس والجن كلهم

لكى يمنعونى أن أجيك لجيت.

هذه الجزيرة الصغيرة ليست فقط مكانا للحب الكامل، إنهـا أيضًا مكان للتـمـزق والألم من الفـراق وعـذابه، لكن الأسطورة المتـداولة ترى إلى هذا الموضـوع من جـانب آخـر، فترى فى الجزء الأول من الحكاية، المكان ـ مخيم القبيلة ـ هو الحلم حيث ليلى هى قريبة منه لكن لا يمكن الاقتراب منها، فهذه مرحلة الاحتجاج والتمرد ضد الذى لا يحتمل ولا يمكن تفاديه إلا بالحلم. فى المرحلة الثانية تُبعد ليلى عنه نهـائيًا حين تُزوج، فيهرب إلى الصحراء والغزلان والجنون. إذن كل أمكنة السـعـادة الماضـيـة من جبل التوباد إلى نجد تتأرجح فى عالم وحيد يمكن للمجنون فيه أن يكون بشكل نهـائى مع حبيبته، إنها مملكته التى لا يصل إليـهـا أحد: الصحراء، الجنون، الشعر... هى حديقته السرية المقفلة على العـالم. لكن قـاسم يعـارض هذا التـأويل، إذ تكشف له أن الشوق هو الذى يحرك شعره وأن عالم المجنون يتحرك صعوداً بالشوق والعشق. فحبـهـما من منظوره هو الابتـهـاج بمطالعة أنوار الجمـال النابع من جسـديهـمـا، هو إشراق يكشف معالم الذات فيذهلها حتى تكاد تتوحد فيه صفات الأنس والسرور والألم والعذاب. ها هو يقول:

قل هو الحب

طريق ملك نبكى له، نبكى عليه.

لو لنا فى جنة الارض رواق واحد.

لو لنا تفاحة الله جثونا فى يديه

كلما أفضى لنا سرا الفناه ومجدنا له الحب

واسرينا إليه..

يفـيض النور من ليلى إلى حبـيبـهـا ومن قـيس إليـهـا، فيختلط الحسى بالروحى، إذ لا تنشأ نسبة تؤلف بين الاثنين إلا إذا كان أحدهما صورة عن الآخر. على هذا النحو فهم العلاقة بينهـمـا، فليلى صورة قيس وهو أصلها. هكذا أورد أبياتًا يرى قيس فيها كل الأشياء مرآة لليلى، فيها يؤكد وجوده ويضاعفه. لكن الشئ الأساسى الذى رمى إليه هو تبيان كيف أن عشق قيس، لأنه على هذه الصورة، أصبح فاتنا وبالتالى خطراً على العقول والأفئدة، يقول:

> كانت امرأة اسمها ليلى، قيل إنها جميع النساء وقيل عنها ملكة من الجن تراءت لشخص أعطته فأخذها. ثم راح يتـقـمص القـاطن والمسـافر، ويفضح كل جبـان يخفى عشـقه عن امرأته، وكل خاشية تكتم ولعها بغير زوجها. صار قيس فضيحة المكان، فطار دمه فى الأمصار مهدوراً تسعى إليه السيوف لتفتك به، وما أن تدركه حتى تتضرع له لئلا يكف عن ذلك، فلا يكف.

إذن لأنه أصبح «فضيحة المكان» نبذه المكان فتاه فى الصحراء ـ هى مكان التيه ـ وعاش فى الشعر ولم يحلم فيه فقط. لذا نلاحظ فى مختارات قاسم أبياتا صورها تفجر العلاقة ما بين الكائن والأشياء، فلا واسطة بينهما؛ الواحد صار الآخر دون وسيط. إذن هو لم يحل الشعر فى الحياة إنما تجسدت كلية بالشعر فى عالم تغيرت هيأته فتجلى:

نظرت. كأني من وراء زجاجة

إلى الدار، من ماء الصبابة أنظر

بعينين، طورًا تغرقان من البكا

فأعشى، وطورًا تحسران فأبصر

وليس الذى يجرى من العين ماؤها

ولكنها نفس تذوب وتقطر.

فى هذه الوضعية المتنافرة حيث وجد المحبان نفسيهما على خصام مع النظام الاجتماعى، رفضا شكلياته وهى عدم إفشاء الحب قبل الزواج، وكأنهما رفضا الرمز الاجتماعى، واختارا التعبير الصريح المنفعل، فبدا الشعر مسكونًا بحنين جارف وكثافة عاطفية مؤرقة أثقلتها القواعد القبلية. من هنا كانت ردة فعل المجتمع لافتة: ليلى أبعدت، وهو غرق فى الجنون ثم الموت. وفى ما يخص شعره نعرف الروايات المختلفة التى تراوحت ما بين نفى وجود قيس وما بين الشك فى شعره أو التوجه به نحو موضوعات أخرى كالصوفية مثلاً. يمكننا أن نتساءل على هذا الصعيد، هل لأن هذين المحبين كائنين خرجا عن المألوف رفضهما المجتمع وبالتالى حكما على نفسيهما أيضاً بالرفض والموت؟

يرى قاسم هذا الحب مغامرة، يرد المحبان بها على عملية إقصائهما اجتماعيا. إذا كان القانون يرفضهما فهل هذا يعنى أنه على حق؟

مقابل شرعية الزواج يطرح قيس وقاسم شرعية الحب. فهو قدر وحجة المجنون تعتمد أساسًا على القول الذى يطلقه الحب والذى يطالب ضد كل التقاليد إعلانه. إذن يجد العاشق ـ الشاعر العدالة أو عدالته فى الشعر. حب على هذا القدر من الجمال لا يمكنه الصمت. صحيح أن المجنون مولع بحبيبته وكل شعره هيام وتدله بها، إلا أنه لا يغيب الرغبة، أى أن القداسة عنده للمحبوبة لا تتنافى والرغبة، التى تهيج وتحتقن منذ منعهما من رؤية بعض. وتدعى إحدى الروايات أن ليلى كانت تتحين غياب زوجها لاستقباله، وبقى بقربها ليالٍ عدة. لكن الجو السائد حول هذه القضية يتبنى تنزيه ليلى.

أما قاسم فيتبنى الرواية الأولى؛ لا شك لديه بالحب الجسدى الذى جمع العشاق، مستشهداً بأبيات تنبئ بمعرفة مرجأة، تعمدت التباس السر فى هذا الجو المناهض:

ضممتك حتى قلت نارى قد انطفت

فلم تطف نيرانى وزيد وقودها.

بل يذهب أبعد من ذلك حين يتناول شعر قيس على أنه قابل لأكثر من قراءة، ذلك لأن فعل الكتابة لدى قاسم ليس مجرد محاولة للإمساك بلحظة تاريخية، إنما سعى إلى ملامسة القلق الذى يعصف بالبنية الزمنية للحدث فيرسم مناخاته وطقوسه بحيث تصبح محاكاة قيس أشبه بالتقمص الذى يتيح إعادة تشكيل عناصر الشخصية بتفاصيلها الفنية، مما يمكن من كشف أسرارها التى لم تبح بها، أو التى اختفت بسبب سطوة الزمن. هكذا يمضى قدما حين يوغل فى استكناه توهج الرغبة وغوايتها، يقول:

... فسمعت منه وبكت معه وهى تضع بنانها فى زعفرانة شعره، حتى كاد الصبح أن يسفر، فتنبهت لنفسها فإذا هى سجينة زنده... تتمرغ فى صدره الفاره، محلولة الشعر، فارطة من كل قميص، وهو يمنحها ما منعت عنه، وما جاءت إليه وما لم تعرفه من قبل.

وتتوالى علامات الرغبة، لكننا لا نرى كل شئ من خلال عيون قاسم، بل ينفسح النص ليشارك به أصدقاء مثله يتقصون المعنى المنفى فى نص مراوغ. كشف يسلمنا إلى مزيد من الكشف، دون أن ينتهى، كأن بعض المعنى المكشوف هنا وهناك يكمل بعض المعنى الذى يبقى فى حاجة دائمة إلى كشف آخر. هكذا نلتقط ما ينتفض به السر، علامات جزئية لا تكمل الصورة إنما توحى بسرها:

وروى عن أبى أنمار الغلامى أنه وقع على أبيات لقيس عدها وصفا صريحا بائحا لكنه تلك العلاقة الحميمة:

فإن كان فيكم بعل ليلى فإننى

وذى العرش قد قبلت فاها ثمانيا

واشهد عند الله أنى رأيتها

وعشرون منها إصبعا من ورائيا

وأسهب الغلامى على غير عادته قال:

وما علينا إلا أن نتخيل العشرين إصبعا من ليلى مشتبكة فى ظهر قيس وهى متعلقة به قبلا فى حضنها، لندرك أنهما لم يكونا يزجيان الوقت فى البكاء والعويل كلما سنحت الفرصة، مثلما تحاول الروايات المتواترة أن تزعم لنا.

يستفيض فى هذه المسألة سواء بالتعليق أم بالاستشهاد بالروايات التى توسع هذا الرأى (إسطرلاب). أو أنه يلجأ إلى سخرية ضمنية من رواية مثلاً مستقاة من ابن الجوزية فى أخباره عن النساء حيث «زعم بعضهم أن للعشيق من جسد العشيقة نصفها الأعلى من سرتها فما فوق ينال منه ما يشاء من ضم وتقبيل ورشف على أن يكون النصف الآخر للزوج». ثم يقابلها بأخرى تعاكسها وتشى بموقفه. يبدو أن جارات ليلى يسألنها حول علاقتها بقيس، فتروى على زعم قاسم:

... وتبدأ حواس لا حصر لها فى الشغل حيث لا نكاد نعرف هل نحن فى حلم أم أننا الحلم الخالص. والذين وضعوا إسطرلابا لوقت الحب وشكله فاتهم أن يفصحوا لنا أى النصفين يكون حلالا مباحا للحبيبة فى جسد الحبيب ففى تلك الساعة لا نعرف أينا يشعل جسد الآخر وأينا يطفئه، أينا الجمر وأينا الهواء.

والمفارقة وتقنية الإفصاح وسائل مهمة فى تحقيق المعنى المقصود من وراء هذه المواجهة، فتوتر العلاقات بين الروايات هو الذى يستفز القارئ إلى معرفة المسكوت عنه ويحثه على عدم المراوحة بينهما بل المشاركة فى هذا التوتر القائم على رواية تغيب الرغبة وأخرى تجعلها حاضرة مشرقة فى بهاء الحب.

يمضى فى روايته أبعد من ذلك أيضًا، ها هو يستفتى فقيها فيما يزعم البعض بأن علاقته بليلى ضرب من الزنى، فقال له: «الزنى هو بذل جسدك لمن لا تحب، أما إذا العشق حصل والشوق اتصل فلا زنى فيما قدر الله». بل نصحه بالتمتع بالعشق «قيل فلم يفعل المجنون غير ذلك».

تأتى المفارقة هنا من الجمع بين روايتين متعارضتين، وتقابل وجودهما يعنى التناقض ما بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، لكن الشاعر لا يتيح لمبدأ الواقع التغلب على مبدأ الرغبة وقمعه، ويعنى ذلك أن التقابل بين ضدين هو إستراتيجية قول رغبوى لا يبرر قمع مبدأ الواقع لمبدأ الرغبة، والتجاور بينهما يؤكد المسافة الفاصلة بين رواية الماضى ورواية الحاضر، بين الشعر ـ شعر قيس وقاسم ـ ورواية واقع قامع، بين كتابة تخفى الحلم وأخرى تعلن شهوتها له، بين أصابع تتدبر أمر إخفاء اللذة وأخرى تنسجها فى طرواة الحرير.

ـ ٣

من هذا المنظور إذن يشرك قاسم أصدقاءه فى رواية الأخبار عن المجنون، ها هو فى نص «هذا على هذا» يترك الكلام لرواية عبد القدير بن صالح بن عقيل و «هو مولع استنشاء أخبار من جنوا عشقا أنه قال أخبرنى عبد الحميد قائد التراجم وهو غير ذى ثقة عن شيخنا أبى صلاح خلف الغسانى أنه قال عن أبى أنمار إبراهيم بن عبد الله الغلامى...» هكذا يدخل الآخرين المعاصرين لروايته فى صياغة الخبر، يشاركونه الرؤية مضيفين إليها ما عرفوه وقرؤوه أو خبروه.

إضافة إلى مكر روايات الأصدقاء التى تدعمها السخرية والتى تشكل خطاباً نقيضاً فإنه يدخل الحوار المباشر مع قيس ليشارك فى نسيج الرواية، فتكون الرواية ليست فقط عنه إنما له فيها قول جاعلاً من ذاته الموضوع. تنهض ذاته لتؤكد وجودها الرغبوى مقابل إقصائها فتقول ما لم يقله الرواة. تنطوى استراتيجيته هذه على كشف الوجه الآخر للحكاية، هذه الأنا التى تنهض بكل مكنوناتها للبوح، جاعلاً منها محلا يثير ضجيجها كى تتابع حكايتها التى لا تنتهى.

ففى نص «هذا على هذا» يسرد قاسم خبرا حول رؤية قيس وهو يجلجل ضحكاً، وهذا ما لم يعتده أحد من جانبه،

فسألوه عن السبب فقال: «والله لا أعرف كيف أنني لم أفعل هذا على هذا من قبل وما يحدث منذ أن تولعت بها وتدلهت، يا الله يا الله أدم هذا عليّ إلى يوم الدين». واختلف الرواة في تفسير ذلك، ثم روى أحدهم أن قيسا كان يسهر مع ليلى في خبائها، وحين عاد إلى خبائه رأى ليلى، فدهش وكرر الذهاب إلى ليلى والعودة إلى خبائه تسع مرات، وليلى لاتزال في المكانين، فتفجر الضحك من ينابيعه، وحين سئل «لماذا؟ فضحك وقال «عرفت ساعتها أنها الحال التي انتابتني ولم ينقلها الرواة عني في مجمل أخبارهم. ولا أخفيك فقد كان وقوعي في الضحك أجمل شئ أحببته بعد عشقي ليلى». لكن قاسم يورد احتجاج الرواة على هذه الواقعة:

> وحجتهم في ذلك أن صورة قيس في الأخبار جميعها واحدة لا تتغير وليس لها أن تتغير، فالعشق الذي أصاب قيسا لا يتيح لمثله أن يعرف الابتسام، فكيف له أن يضحك...

يحتج هو بدوره على تنميط صورة قيس في إطار ثابت لا يقبل الظلال أو الانحرافات، الفروقات أو الميوعة. هذا الموقف الثابت هو ما عمل عليه قاسم ليقول إن الواقعة أو النص يمكن قراءته من زوايا عدة، أقلها من زاوية التناقض البشري وأسراره ومتاهته. يقول:

> أما نحن فقد وجدنا في روايات هذه الكوكبة شيئًا نثق فيه دون تلبث، برغم غلبة الشك فيه حد الكذب، تيمنا بما قال قيس ذات شعر «... إذ بعض المحبين يكذب» ففي هذه الكوكبة من النص أكثر مما فيها من الخبر.

كأنه يقول إن النص هو الهدف وليس الإخبار، فلمَ نقرأه قراءة حرفية! من هذه الزاوية أيضًا ينظر إلى هذا الحب على أنه مختلف عن القاعدة وبالتالي فالرواة غير قادرين على رؤية الوقائع العميقة وقوى الحب وحقائقه. هذا الوجه الآخر الذي يكشفه واسعًا على مد البصيرة، فضاءً للحلم لوجه نعرفه ويبقى على مسافة منا يستدعينا لنتبعه والموج ينحسر عن رغائبه.

٣ ـ الجنون أو الصراع بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع

أيكون الحب غواية الجنون؟ هل هو اللاعقل الذي ينقض العقل، هل أفضى إلى كتابة العبث واللامعنى؟

شكلان يسمان الجنون: جنون الحقيقة ـ وجنون ـ الكذب. يفصح الأول عن واقع الحب والثاني عن واقع العالم. لكنهما لا يعيشان جنباً إلى جنب، إنما يتداخلان في ترحال مستمر بينهما في حياة العشاق لسعادتهم ولتعاستهم أيضاً[٦]. يولد جنون الحب من السعادة الحقيقية في أن نرى بوضوح من خلاله ومن أجله، ويتبع ذلك تعاسة ليست أقل حقيقة من الآلام وعذاب الرغبة. حينئذ تتم العودة إلى العالم، إلى سعادة كاذبة، واختلاط الأمور والتباس الرؤية، مما يجلب التعاسة نظراً للوعي الخاطئ والتيه. هكذا يعود العاشق إلى الجنون الأول، إلى العشق، هكذا دواليك... لا حب دون جنون، أيضًا ليس هناك من حب دون ضد ـ الجنون، الذي يكشف للعاشق كينونته استناداً إلى خديعة العالم، ذلك يضعه أمام صورته الخاصة المكونة من حقيقة وألم. إن حضور عنصر ضد الجنون هو الذي يكبح جنون الجموح الذي يتلظى في علاقات الافتراق والالتحام، الابتعاد والاقتراب.

هذا هو حال قيس الذي يلعب الجنون دورا مفصليا في حياته، فالجنون متزاوج والحب في قلب الرواية والشعر أيضًا. ما وظيفته ودوره؟ وهل الشاعر مبدئيًا مجنون لأنه متلبس شفافية الشعر، مهارته ووشاية فنتازيته، أي «جنه»؟ على هذا أجاب قاسم، مركزاً في مواضع عدة على أن عقل قيس كالذهب الخالص. يقول في «بين قوسين»:

> لو حلفت أن مجنون بني عامر لم يكن مجنوناً لصدقت، قال ذلك ابن سلام فصدقناه. ليس لحلفانه، ولكن لشئ في النفس يحضنا على هذا وشئ في القلب يهدينا إليه.. فقد وجدنا في ما قرأناه من الشعر ما لا يستقيم مع الجنون حين يعنونه حمقا أو خبلا أو انحرافًا في العقل. لقد كان في قوسين من تجليات الولع وتصاعد الانحسار بالآخر، وهذا من طبيعة الشعراء في الأصل، تضاعف الأمر هنا لحدوث العشق،

ويشى الشعر بما نعنى ونذهب. وقد جرينا فى أخبارنا على ما يروق هوانا ويشحذ خيالنا بشطحه، وما يستقيم ويسلك فى وصله بين النص والخبر. فحين يصدر القول عن معنى جنون الفؤاد أخذنا به وقبلناه وزدنا عليه وبالغناه، وعندما ينزع القول إلى أن قيسا كان مجنوناً عقله عرضنا عنه وغفلناه...

هكذا يميز بين الجنون الخالص وجنون الحب ـ الروايات تتحدث عن الشكلين معا ـ ويورد بالتالى أشعاراً لقيس تربط الحب بالجنون بشكل واضح، والنتيجة التى تخرج بها هى أن الجنون له بواعث لا يدركها حتى العقل يخط لذة داخل شقوق الكلام، لذة نابعة من بئر الذات السحيق. إنه وقت متوتر يرسم خارج العالم حقل الشواذ والمختلف كاحتدام أوصال الهوى، تحيق بالروح وتحاصرها يستبد ضوءها اللاسع بالوجد فى الوقت الذى ينام فيه الكلام أزمانا على الصفحات. من هنا، تنبثق الحرية دون قيد فتتدافع الأحلام ويتدفق المجاز وتهذى الاستعارات التى تكسر حدود المنطق فى شعر قيس وفى شعر توأمه. يقول قيس:

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه

وإنما يصرع المجنون فى الحين

ويقول قاسم:

قل هو الحب

طريق ملك نبكى له، نبكى عليه.

لو لنا فى جنة الأرض رواق واحد.

لو لنا تفاحة الله جثونا فى يديه...

إنها رغبة الكائن فى التوحد، فالعشاق يحيون وحدتهم بالعودة إلى مرجعيتهم الذاتية: جسد واحد وروح واحدة وقلب واحد. نجد صور هذه الرغبة فى أشعار قيس تتمحور حول الوصف المادى للقاء أو التأسف لغيابه، هى إشكالية التقارب والتباعد.

ماذا يعنى اللقاء؟ هل هو ذوبان الروحين فى روح واحدة على طريقة المتصوفة، أم تعبير عن تأثير حضور الآخر: سعادة، رغبة، ألم، حنين، ذكرى..؟ تبعا لأبى فرج الأصفهانى وللأشعار التى يوردها فإن هذه الوحدة بين العاشقين هى مادية ـ حيث يتجسد حضور الآخر ـ لكن قاسماً رغم ذهابه حتى إلى تفنيد العلاقة الجنسية وليس فقط الروحية بينهما، فإنه يرى فى تيه قيس فى الصحارى بحثا عن حياة فى مكان آخر. والصحراء هى هذا المكان الذى يتوحد به مع محبوبته، والشعر هنا هو الذى يحقق الأعجوبة. إن وحدته المطلقة فى الصحراء تجعل اختراق النظام السائد للأشياء ممكنا؛ حيث تتحول الاستعارة إلى رمز حقيقى لليلى. فالكلمة الشعرية تصير وسيلة للتمادى أى التحول من مادة إلى أخرى، وهو بدوره يتحول من جراء اختياره لهذه الحياة. يقول قاسم عن الوحدة والتيه فى الصحراء:

يؤثث القفر غرفته بالهدوء لكى تأمن أحلامه وتنام. فمن يسكن الوحش يملكه...

فالعشق أن لا يطالك غير الهوى، قفر هو الحصن يحمى ويحضن.

تستحيل الحياة خارج الجماعة، وعندما يصبح هامشيا فلا مكان له إلا فى العزلة والصحراء، وهى ليست سوى أفق المغامرة الخلاقة. ويبدو أن فعل الجماعة قدم إليه خدمة، فبشعره ليلى لم تغادره، قصائد رغبة لا تنتهى طالما.

وزادنى كلفا فى الحب أن منعت

أحب شيء إلى الإنسان ما منعا

هكذا وصلت الرغبة إلى قمتها فى قصائده، مما يدفعنا إلى التساؤل: ألا تسبق رغبة القول رغبة الحب؟ فمغامرة الشعر ربما لم تكن ممكنة دون الممنوع.

فى نص «يسرد قلبه فتأتيه» يصف وطأة الوحشة على قيس عن طريق حواره مع الذئب حيث يدخلان مكاناً لتكون ليلى فيه:

قيس رأيت ليلى فى هودج مثل هذا وجلست إليها. قل إنها هنا واتركنى فقال له الذئب: «امكث هنا واسرد قلبك تسمعك وتأتيك، ولا تكون وحدك أبدا» . فيخرج الذئب وتكون ليلى فى هيئة الماء والملاك. وكان كأنه يرى.

تدفعه الصحراء، إذن، للشرود خارج القوانين الاجتماعية والطبيعية حتى يتحقق ما فوق الطبيعة، وحده الذى يسمح بتحقق توحد العاشقين. فحلمه هذا يتيح لحبه تجاوز القواعد وحدود العالم للوصول إلى رهان يبدو مستحيلاً، إذ أبعدت ليلى عنه وزوجت. لكن قيساً يتخلص من ألم الفراق ومن حب لا يكتمل، عن طريق حلمه الذى يجعل الرهان أمراً محققاً وليس ميئوساً منه، حلم يعطيه الحياة فى أعماق الصحراء.

وقاسم فى كتابته يذهب فى ذلك أبعد من قيس؛ حيث يطلق سراح دهشة كانت أسيرة الأيام لتستبيح الرؤية فى الماضى وفى الحاضر. فكتابته هى قرينة تمرد غاضب وشهوة ملونة حمالة أوجه تفتح الغواية لتخرج المكبوت عارياً فى نوستالجيته، داعية إلى التمرد على المعنى الواحد، فاتحة باب سؤال يفضى إلى مثيله، مما يتيح للزمن الآخر أن يجسد فى كتابة متحولة تخلع عن الزمن جموده فيدخل الراهن فى تكوين العالم.

اللافت فى «أخبار قاسم»، أنه ما إن وصلت روايته إلى تيه قيس فى الصحراء حتى عاد إلى موضوعة الحب بين ليلى وقيس وذوبان الواحد فى الآخر (النص والخبر، بين قوسين، الشهوة، القنديل، الفتنة)، حيث يؤكد فى هذه النصوص على التبادل العشقى الجسدى، ثم ينتقل إلى مسألة الجنون (الجنون، مزاج الميزان، أبواب الجنون، إسطرلاب، الفتوى، هذا على هذا) يناقش فيها جنون قيس ليقول إن الحب مجنون، أما قيس فهو ليس كذلك، ثم يؤكد أن قيساً لم يفق من جنون الحب والتدله وهو حسنا فعل، لأنه لو تراجع لما بقى عذر للعشاق. وينتقل فيما بعد إلى سرد رواية موته ليستنتج أنه قتل تبعا لظروف وجود الجثة «إذا جلسوا فى مجلس نذروا دمى» ثم يورد أمنية قيس «أمنية» تقاسم الموت مع ليلى. وينهى الأخبار بقصيدة «هو الحب» لتكون خاتمة تعلن أن الحب هو الأساس وبقية الأخبار هى من التفاصيل التى تؤول أحيانا بشكل ينحرف معه الموضوع الأساسى.

لم يكن لجنون الشاعرين قوة سلبية تدمر المعنى وتحيل الوجود إلى شظايا، بل كانت كتابة تقتنص الكشوف الحدسية، تتجسد بها الحقيقة المكبلة للوجود، كتابة تبحث عن وجه عالمها الحقيقى ضد عالم لا يقبلها إلا متوافقة مع أحلامه.

٤ـ الحب والزمن والشعرية

١ ـ

تطرح رؤية قاسم لكتابة قيس منظوراً خاصاً لعلاقة الحب بالزمن، يدور الحب فى الليل والنهار بين الآنية واللازمنية، بين التواصل والانفصال، يتحاور معهما ليصير الحب أنشودة كونية لامرأة ـ هى ليلى ـ طالعة من الحضور والغياب لتصير ليلى فى كل مكان وكل زمان، لكأنها رمز لجوهر مقيم. هذا هو المركز الخفى لكتابة قاسم الذى يشد الشعر إليه، ينطوى عليه ليكمل وجوده. فى كتابته يطلع طقس الجسد من نزوة زمن يجاوز التَّقنين ضاربا دون قيد لا ينتهى ولا يصل أبداً.

يدخل قيس فى حوار مباشر مع ليلى فى نصه، حيث يؤكد حضورها؛ وما قولها إلا إدخال لها فى الفعل، فيكون ردها بمثابة الحضور المتفاعل الذى يجسد الوعد وبالتالى كالنهار بالنسبة إلى ليل؛ بمعنى آخر ليلى هى الزمن الذى يعيش فيه كينونته. بما أن الليل يتحد فى النهار ليصيرا ليلى، فإن قيساً ينشد التحول ليصير حياة حبيبته ذاتها.

هكذا يربط بين اسم حبيبته ليلى وليله لتصير الليل كله، أى الزمن الأسود، المرادف للانفصال وفقدان الأمل. لكن المخيلة طليقة فى فضاء غير محدود، هو الليل، تبدع فى تدفقها صوراً لليلى لها أشكال الحضور الغامر.

كأن الزمن ليس دائرياً ـ ليل ونهار ـ إنما خطى، فالعودة المستمرة للألم من الفراق تمسك بدائرة الزمن لتمدها، إنه التمزق الذى ينتعش دائماً إلى ما لا نهاية.

فى هذا التناقض ما بين الليل والنهار، السعادة والحزن، اللقاء والفراق، سعادة هاربة إلا أنه يعيد خلقها فى الشعر:

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض

على الماء خانته فروج الأصابع

ليس فى جوهر الأمر تناقض لأن الذى يتغير ليس الحب إنما ظروف تمظهره. وليلى والزمن يحملان مفاتيحه. الذى لا يتغير هو الحب بوصفه ذكرى ووعداً وحياة. وهو يكشف

أن الزمن لا سطوة له على حبه فى حقيقته وقوله؛ بهذه الطريقة يستعيد زمنه الضائع فى مملكة ليلى:

الحب والود نيطا بالفؤاد لها

فأصبحا فى فؤادى ثابتين معا

الزمن هو القدر الذى يحسه جسديا، والألم الجسدى والمعنوى تحييهما الذكرى، والمحصلة هى وحدته. إذن هذا الزمن الذى يرصد إيقاع حياته لا يجاوز جسده، فيه يترنح دون أن يضل السبيل، هو وقت انقلاب المعايير لتنتصب كما أراد الحب.

إن معظم القصائد التى يوردها قاسم تثير عذاب الفراق واستعادة سعادته بالحبيبة فى الذكرى، كما لو أن الفرح هو استعادة، ذكرى. فيتمنى مقاسمتها عمره، تموت ولا تحس لأنها تعيش فى عمره وهو أيضًا. كأن الموت يحل محل الحب، أو فى الموت يتمنى اكتمال الحياة، كما لو أن الحب يستمر فى الموت. ربما هى محاولة لاحتواء ما لا يحتوى ولإعطاء معنى للمجهول وإطلاق تسمية عليه.

لكن قاسمًا استبعد من خياره القصائد الكثيرة حول الموت، وركز أكثر على قصائد الغزل والوله والجنون مقابل الألم والفراق والتيه، وما إدراجه لقصيدته «هو الحب» فى الخاتمة إلا تأكيداً على هدفه من وراء قراءته للسيرة، وهو ليس فقط التفرد فى بعض المواقف، كما أفدنا سابقا، وأخذ مسافة من المرويات والالتصاق أكثر فى شعر قيس وماهيته وفتحه على احتمالاته العديدة، بل أيضًا التأكيد على أنه إذا كان الحب مصيره الموت فذلك لأنه بجوهر خلوده بذور القدر، وكل كائن عاشق يرث منذ ولادته هذه اللعنة. هكذا يصير الموت مبدأ للحب. صحيح أن الموت مؤبد لكن الحب ينجح أيضًا فى عدم الموت إذا راهن على نفسه وعلى الموت. هذه الخاتمة تطرح علينا أبدية ممتدة لا تغير شيئًا فى الحياة. لذلك كان الحلم هو الحل الذى تمسك به.

-٢

لكلام قاسم متسع أكبر فى النص لا من حيث الشعر فقط (ثلاثة قصائد) إنما على صعيد الرواية أيضًا، إن جاز التعبير. لكن رواية قاسم تتزاوج ومقاطع من سيرة قيس تبعا لروايات القدماء، إلا أنه - كما قلنا - يؤولها على طريقته لتصير مثلاً للدحض والرفض أو الاستئناس. إذن، يصير قاسم حاملاً قول قيس - أو العاشقين - ومفككا حكايته المطرزة عبر العصور وحسب الأهواء لتكون حكايته الخاصة ليست خاصة تمامًا إنما مزيج من المعترف به والمستنكر. يحمل هو الكلام ثم يعطيه لقيس ليؤكد صدق روايته. فيصير قيس هو الحكاية وهو فاعلها، وليس كما جرت عليه الأمور بالنسبة إلى السابقين الذين تناولوا حكايته وأشعاره والذين أوردوا الروايات - أى أن قيسا كان موضوعها إلا أنه خارجها - ثم قصائده. بينما يتحد أكثر الأحيان قاسم وقيس لتكون الحكاية حكاية واحدة: قاسم - قيس، والشعر لقيس ولقاسم الذى يأخذ حينها مسافة شفافة تؤكد الاتحاد ولا تنفيه لكنها تذهب بقيس بعيداً نحو شفافية الداخل والمكبوت، هذا القابع فى الذات رغما عنها.

فى الروايات السائدة، ليلى تشعر أقل بالحب من كونها تخلقه وتثيره، وكل أعضائها تتضافر لذلك (القامة، الأوراك حركة الأطراف، الشعر، العينان..). أما قيس فإن جسده يتحول إلى مكان للتلقى حيث تستجيب أحاسيسه بأشكال مختلفة لإشعاع ليلى. بينما عند قاسم يتغير الأمر إذ تصبح ليلى مصدراً للحب وفاعلا فيه. ففى قصيدته «سأقول عن ليلى» يجسد استغراقهما فى الحب، ووجدهما الحرق وتبادلهما الشوق، عكس ما يفترضه البعض ومنهم على حرب فى كتابه (الحب والفناء)[7]، حيث يعتقد أن الحب غير المتبادل هو العشق الذى ينطق والشوق الذى يقلق والوجد الذى يحرق، أما الحب المتبادل غالبًا ما لا نسمع بذكره ولا نقرأ أخباره. لأنه لا ينطق، ولا يقلق، ولا يحرق، ودليله فى ذلك حب قيس لليلى، بينما يقول الشاعر:

لليلى شهقة أحلى

إذا ما لذة تاهت بنا وتناهبت أعضاؤنا النيران.

......

عن ميزانها مشبوقة. عن عدلها فى الظلم.

عن سفرى مع الهذيان.

عن جنية فى الأنس تنتخب القتيلا

ليلاى لو يدها على ولو يدى منذورة تهب الرسولا...

ونجد ذلك أيضاً فى الرواية وبشكل مكشوف:

فأخذت به وصارت تلز ببطن الوادى، ليقابلا فى غدير... وازدهر بينهما ولع، مثلما تلتهب الحمرة فى وردة القلب، وصار الشعر موقد المحبة.

يُظهر أنه بين موقفى العاشقين نوع من التوازن وليس كما قدما سابقًا: ليلى هى سيدة الموقف، المسيطرة على أقوالها وأفعالها وقيس هو التائه أو المجنون. فهناك كما قلنا انبثاق للحب من قلبيهما وتلقٍ له وتلهف عليه، والمشاعر لا تجرى فى اتجاه واحد بل فى سياق من الولع:

قالت له ذات ليلة: إن الذى لك عندى أكثر من الذى لى عندك.... فسمعت منه وبكت معه وهى تضع بنانها فى زعفرانة شعره، حتى كاد الصبح أن يسفر، فتنبهت لنفسها فإذا هى سجينة زنده القوية من غير عنف.. تتمرغ فى صدره الفاره، محلولة الشعر، فارطة من كل قميص، وهو يمنحها ما منعت عنه، وما جاءت إليه وما لم تعرفه من قبل.... وكان هذا أول عهده بالجنون الذى يورثه قندة الجسد.

إذن للشاعر رؤية عامة حول جمال العلاقة وهى تدخل فى تفاصيل العلاقة الجسدية ـ الجمالية، فيعلق أهمية على الحضور المتجاوب وشعريته.

٣ ـ

الجديد الذى أتت به أشعار قيس هو تخففها من كل الزوائد وتركيزها على موضوع واحد هو الحب، واعتمادها البساطة والسلاسة فى التعبير، فنقرأ القصيدة دفعة واحدة. اعتمد قاسم ذات البساطة وتوحيد الموضوع فى قصائده لكن اختلف هدفه. صحيح أنه أراد إفشاء الرغبات الدفينة التى يهيل عليها المجتمع رمالا حتى تفطس أو تتحرك تحت أثقال مكبلة، إلا أنه أظهر جسارة فى ترك الأحاسيس تتلقف بعضها. الشعرية تتأتى عند المجنون من القافية وهى واحدة فى كل قصيدة، ومن الاستعارات وفضائها. من جانب قاسم تبدو الأمور أكثر تعقيداً، فالموسيقى متأتية من الليتموتيف المتكرر، والحرية كبيرة فى اختيار الإيقاع، إنه فنتازيا متحررة من القيود. كما أن التراكيب تمتاز بانسيابية تتناسب تمامًا مع الجو المحرر من التبعات.

أين يكمن الكائن وقول الحب؟ فى العيش أم فى القول؟ هل يتجاوز الإبداع العشق؟ تبعا للمرويات، الشعر هو المفضل عند المجنون، أما بالنسبة إلى قاسم فيجاور الإبداع والتأويل والاستشهاد ليصير نصه شابكا لعناصر الإبداع والحياة، فلا إبداع دون حب ولا حياة دونه. فتفضيل الإبداع على الحياة هو إصباغ موقف طهورى على النص، يتعالى الخطاب فيه على الحقيقة، بينما يحاول قاسم أن يؤول حقيقته لتكون محركًا للنص. يتكلم قاسم بصيغة الأنا والمخاطب: هو، هى، هم، لكن على الشكل التالى: أنا ثم أنا وهو، أنا وهى، هو وهى، هو وهم، أنا وهم. يدل هذا التوزيع على أن مرجعيته أساسًا هى الأنا فى حوارها مع هو، هى، هم. يشير ذلك إلى شيئين: عدم الفصل والافتراق على صعيد الخطاب؛ لأن الخطاب مرتبط بالأنا التى بدورها مرتبطة بالآخرين، حيث يظهر لنا قيس وليلى، والآخرون، مشاركين وليسوا أبطالاً، كما تقدمهم لنا المرويات. لقد أول شعر قيس على أنه موصوم بالاتصال وليس الانفصال، فختم العمل بقصيدة كرر فيها استخدامه صيغة الجمع (نحن). لكنه لا يكرر كما قيس احتجاز الحبيبين فى حبهما حتى جنونهما، على اعتبار أن للغة وظيفة اجتماعية تسمح بالتواصل بين أعضاء المجموعة مع رسم الاختلافات المتعددة مع الآخرين، وفى الوقت عينه تؤكد المجموعة تميزها وتؤكد إرادتها الجماعية الموحدة، بحيث إنها تفرض على الأعضاء أن يمتلكوا القدرة وأن يستحقوا التواصل معها. فما يقوله العاشقان وحدهما يفهمانه، مما يعنى الإخفاق الاجتماعى فى التواصل. لكنهما يصوغان القول، فى قمة النشوة، لغة متحررة من العالم يقذفونها فى وجهه، فهما ينشدان تجاوز حدود جنتهما المغلقة وهما مدانان بسبب ذلك. أيمكن فتح الجنة؟

لكن الجنة مفتوحة فى القول، بالنسبة إلى قاسم، وهو ليس فقط تعبير عن الحب بل هو كينونته وعلامته. فالعاشق

يتكلم لأنه يحب وليس ليقول أنا أحب، يتكلم ليس كعاشق وإنما وهو يعشق. فيصير القول كافيًا لتجسيد العاشق في عشقه.

لذا يزخر نص أخبار المجنون بالصور المتوترة كأنها تحرر الشحنة الشعرية من أسر العالم، كما قال كوهين. إنما لا يكتفي الشاعر بتبديل العلاقات المألوفة بين المفردات بل إنه يغير النسق الموضوعة فيه المفردات. يقول:

سأقول عن قيس

عن هوى يسكن النار. عن شاعر صاغني في هواه

جرت العادة تشبيه الهوى بالنار، لكن المختلف هنا هو فعل يسكن، فتشخيص الهوى ـ قيس ـ أدى إلى أن يكون المشبه مزدوجًا: الهوى وقيس. ومن الجائز إضافة الشاعر خاصة أن سياق القصيدة يوحي بذلك (المشبه ثلاثة ويمكننا إضافة كل من يهوى على طريقتهما) والسكن هو في النار بما توحيه من، جحيم، أي عكس الجنة، ولظى عكس الهناء، والالتهام، فالنار تلتهم كل ما هو حي، بالتالي يوحي هذا التناقض الذي تبثه هذه الصورة بنوعية المسكن، سكن جحيمي إلا أنه يجسد اللذة. صحيح أن إيحاءات الصورة محزنة لأن حالة العشق كما يصورها ومن أول صورة مؤلمة، لكن هذا الألم تقابله لذة العاشق الملتوية باكتشافه أنه وقع في وضع لا خلاص منه «عن شاعر صاغني في هواه» ؛ أي أن هذه الصورة تكشف عن الأفكار التي تتلبس النص، عن صوره الحسية القوية والمتكررة، فظلال معاني الهوى، السكن، النار، هي التي جعلت هذه الكلمات في اجتماعها في هذا السياق توحي بتعدد المشبه والمشبه به، أي بتعدد الدلالات. كأن الصور تولد من جسد الهوى، لذا فاللذة في النص متطرفة لأنها تثير القلق «فما كان لي أن أقدر أشعلني أم طفاني». هنا تصير العلاقة بين الشاعر والنص والقارئ إيروسية، جسد يتكلم إلى جسد.

هذا النص يستدعي إغراء المعنى، أي ملاحقة الدلالات لاستكشاف معنى الحب كما صاغه قيس وقاسم، والحال مع النص كالحال مع الحب فكلاهما مشحون.

فالعاشق وهو هنا قيس والشاعر والعاشق الآخر، يجد نفسه في مجمرة المعنى، بسبب حاجته الجامحة لتفسير رموز الحب الغامضة وإشارات العشق المبهمة. ففي قصيدة «قل هو الحب» التي يختتم بها العمل، يصير الحب رغم التفسير سرًا مثل «سر الموت»، أي هذا المعنى الذي يمارس إغراءه على الشاعر وعلينا، يفضي إلى مزيد من الإلغاز والإبهام: «هو الحب» فقط. فتتراكم إيحاءات الشئ على الشئ نفسه، دون مستقر أو نهاية، إذ لا مفر من حقل نظره. فحين يختم القصيدة قائلا: «قل هو الحب يراك» تصير الرؤية مرادفة لصيرورة لا تنغلق طالما الرؤية تلاحق العاشق. فالحب هنا استغراق حتى الفناء «قل هو الحب ـ الذي أسرى بليلى ـ وهدى قيسا إلى ماء الهلاك». إنه الذوبان الذي يمحو الصفات ولا يترك أثرًا إلا للحب. من هنا، لا يسكن الشوق ولا تخمد نار الوجد. هذا الحب الذي يرى هو الصورة التي يرى بها العشاق ذواتهم. وهي، على قول ابن عربي، «أعظم (الصورة) مناسبة وأجلها وأكملها». هي الصورة التي تضاعف الوجود وتطلق فضاءه، والتي تثير العاشق ليلاقي نفسه. كأن الحب يدرك في الرؤية، تلك الرؤية التي يتمرا بها العاشق فيرى ذاته بصورها المتعددة وكذلك صور المعشوق، بل هي كلها صورة الإنسان في الحب وصورة الحب في الإنسان، «صور في مرآة واحدة، بل صورة واحدة في مرايا مختلفة» كما يقول ابن عربي.

في هذه القصيدة تتآلف جميع الموجودات والحب: الهواء، الزجاج، اليمام، القلب، الماء، كتاب الله، الشهوة، النار، الأحلام، النرجس، الصحراء، الشعر، الجنة، تفاحة الله، الجنون، الحزن، السر... كأن الموجودات وإن اختلفت تشترك جميعها، من حيث أرادت أم لم ترد، في الحب الذي هو سر الوجود. هو السر الذي يحركه. فالحب هنا هو أصل الموجودات وحركتها هي حركة حبية، لأنه سر الوجود وعلته.

الحب هو الذي يرى إلى الكائنات فتصوغها الرؤية لتتآلف فيتجسد بها الحب ويتجلى، هذه المغايرة ضرورية لاكتشاف الذات والآخر والعالم.

فى أخبار المجنون ثلاثة قصائد موزونة: «سأقول عن قيس» و «سأقول عن ليلى» و «قل هو الحب». يبتدأ بها الشاعر أخباره عن المجنون وينتهى بها، وهى تتشابه فى تركيبها، فهى تخضع لتصميم هندسى واحد، فتنقسم كل واحدة منها إلى ثلاثة مقاطع، وتحمل كل مقطوعة العنوان نفسه، وهى لا تتجاوز الصفحة الواحدة. والقصيدة الأولى والثانية تمهد لإعطاء صورة عن قيس وليلى قبل الذهاب إلى المرويات عنهما أو إلى شعر قيس. تلك الشخصية التى يجد فيها الشاعر تمثيلا له فيحملها ما أمكنه من الدلالات. وأما الخاتمة فتكون لقصيدة «هو الحب» التى تكثف معنى الحب الذى جمع بين قيس وليلى والعاشق ـ الراوى ـ الشاعر الذى يطلق سمات كثيرة على الحب: السحر، الجنون، الغموض، الخلق.

تمتاز هذه القصيدة بشفافية الغوص فى جوهر الحب وكينونته وسره فيحلق فى رؤاه دون السقوط فى الواقع، بل يحوم فيه وفوقه كما هى الروح، لذلك من مقطع إلى آخر لا ينفك يفتح عالم الحب المنوع والغامض. صحيح أن هذه القصيدة تكثيف لرؤية الشاعر، إلا أن متابعة هذا الموضوع وتفاصيله الحميمة تمت فى روايته؛ أى فى نثره الذى لا يقل جمالاً أو شعرية. كأن التكثيف لا يروى عطش المعرفة بل يأتى كلحظة صفاء تختصر الزمان والمكان وتوتر الشاعر بينهما فى حالات تكشف استيلاء العشق على النفوس، حتى تنمحى الفواصل بين قيس والشاعر ويصيران عاشقًا يتأله «تنساب وصاياك ـ وينهال سديم الخلق فى نار الخيام» ويتأنسن:

كأن الله لا يحنو على غيرك، لا يسمع إلاك،
ولا فى الكون مجنون سواك. لكأن الله موجود
لكى يمسح حزن الناس فى قلبك، يفديك بما
يجعل أسرارك فى تاج الملاك.

إن الطابع النثرى للبحث عن ماهية الحب من خلال تجربة قيس وليلى، لا ينفى كونه مشروعا شعريا، خاصة إذا نظرنا إلى لغته وتراكيبه التى هى شعرية. فالشاعر يحاول ابتكار علاقات جديدة وغير متوقعة بين عناصر الصورة مما عدّد الإيحاءات وأعطى النص صوراً شعرية فى غاية الجمال. لننظر مثلاً إلى هذه الصور:

ـ عقل يغلب الذهب، طار يبشر بجنونه المفؤدين فى هواء الجزيرة..

ـ يوقظ غفلة الأفئدة.

ـ فيصاب الناس بالغبطة لزفير يصدر كبخار من وراء كل ساتر ليملأ الليل.

ـ وراحت كل امرأة تقود النخب نحو فجها العميق مؤرجحة قنديلاً من الزبرجد يهدى العشيق ويضلل غيره.

أو لننظر إلى نص أبواب الحب لنرى إمكانات الشاعر الكبيرة فى ابتكار صور متعددة لموضوع واحد هو الحب:

ـ فرو الهواء يلثمك فتألف. كأنها الطفولة عن كثب. (باب المودة)

ـ يلج بك موج الليل مثل قارب غريب. (باب الشوق)

ـ وردة الجمر تزدهر كلما هبت الريح. (باب الشوق)

ـ يمضك فتصفو مثل نيلج وتشف. عقل رقيق وجنون شاهق. (باب الهيام)

إن المهارة اللغوية لا تغيب الانفعال، وهذه هى ميزة الشاعر سواء فى نثره أم شعره. كأنما التجربة الحسية والفنية تتضاجعان كما العشاق إلى حد الذوبان. فتبرز قدرة الشاعر فى حفاظه على النبض الحسى للجسد والنبض الفنى لجسد النص، والمحصلة جسد (العاشق ـ النص) يملك تجربته الحسية واللغوية.

لنر هذا النص الجميل أيضًا: «غابت عنه وهو فى انتظار» حيث يتحدث الشاعر عن قيس، فنجد أيضًا صوراً غنية تصوغ مكنونات قيس، تخلع حجاب الجنون لتغوص فى صفاء خلوته وتكشف المكبوت على صورة أشيائه المنثورة:

غابت عنه وهو فى انتظار، يجلس فى غرفة الطريق. أشياؤه منثورة للنسيان والتذكر، والناس يعبرون مثل الأثير، ومن نوافذ أجسامهم، يرى

إليـهـا تركض إليـه ولا تصل، يركض إليـهـا ولا يصل، والناس يعبرون على أشيائه المنثورة...

ـ الناس يمرون بنوافـذ أجـسـامـهـم الواسـ ـة، يأخذون أشياءه المنثورة...

ـ وتراءى لهن أن ليلى طافت وأخذت ما تبقى من أشيـائه المنثـورة... وقيس مـشـدود... وهى تذهب عنه ذهاب القميص مسلولا من الجسد.

نفضح هذه اللازمة «أشياؤه المنثورة» استحواذ مبدأ القبيلة على مبدأ اللذة، حتى فى الخيال وهو ينتظر. فى هذه الحالة التى لا يوجد فيها تمييز واضح بين الذات والموضوع تتلاشى منه أشياؤه، كأن الوقت ينسل خيط الانتظار ليأخذ معه ما يملكه: تفاصيل صغيرة بحجم الفرد، هى الحميمية التى تشكل هوية مغايرة ولأنها مغايرة. فهى معرضة للبلع، فالشبيه يتخم.

هنا يصير الشاعر راويا لدواخل قيس، فتتداخل روايته وشعر قيس فينشط أصوات النص المكبوتة، ويتبنى وجهات نظر مختلفة. هكذا ينفذ الشاعر إلى شعر قيس، من مداخل متعددة، مثلما فعل هنا حيث صار راويا رائيا لروح قيس الشفافة التى رقت مع القرون لتصير واضحة بلغة الحاضر. غالبا ما يشبه هذا السرد الأحلام فى تحاشيه الموقع السردى الحاكم وفى تلاعبه الحر بالمعنى. إذ يعتمد المعنى وكما يقول هايدجر، على الموقف التاريخى للمؤول.

تستكشف، إذن، هذه الكتابة دلالية شعر قيس وإمكانات آفاقه، وهى تركب صورتها بقراءة عاشقة لأماكن الغواية والمتعة ولثنيات الخطاب وتلوينات الكلام. ويبدو الشعر من خلال هذه القراءة مجالا معرفيا تتقاطع فيه رغبة الفرد ـ الشاعر بدلالات الأسطورة والمتخيل. ليس الشعر وسيلة لإدراك العالم ورصد وقائعه، بل أيضًا لاستكشاف أسرار الكائن وتاريخه بما يفيد إعادة صياغة للعلاقات وتركيبا لرؤى مغايرة. يشتغل قاسم على شعر قيس لإثارة القارئ وتحويل نظره نحو ما لم يقله كاتب النص أو راويه، ليتورطا فى قراءة تتوسل الحفر اللغوى وتستدعى التحليل السوسيو ـ ثقافى من أجل إضاءة نسق النصوص ـ الشعرى والثقافى والاجتماعى. فى هذه الأجواء، نرى كيف يغوص فى عوالم الشاعر الداخلية لإضاءتها وفتح آفاقها، كما يغوص فى لغة قيس ولغة زمنه لكنه يفتحها على تعدد دلالاتها من ناحية، ومن ناحية أخرى يجعل اللغة الحاضرة متشابكة معها وغير منفصلة عنها؛ فنرى هذا التشابك بين مفردات قديمة، إن جاز التعبير، إلا أنها فى صور جديدة تنتقم لنفسها من محاولات الحجر والتهميش والمعاناة لتستكشف لحظات الرغبة والمكر فيها، عبر إعادة ترتيب العلاقة بين الحقيقة والتخيل فى تشكيلها:

تشد أرديتها وهو يبحث لها عن دراعتها وأوشحتها ويعقد معها الدكة والنار، وتلم نثارها الذى غطى البسط ومنح الخباء ألوان الليل والنهار، ثم ودعته وانصرفت. وكان هذا أول عهده بالجنون الذى يورثه استذواق قندة الجسد.

صحيح أنه يستخدم معجم الماضى، إلا أنه يرفع فى الكتابة الأقنعة ويفضح القيم التى تخفت خلف مكر المعنى وقدرته على الخفاء أو الالتواء. هكذا يعتبر أنه بعد أول لقاء جسدى بينهما بدأ قيس عهده فى الجنون، فيصير الجنون هنا تجليًا وصفاء ومروقًا، كأن نص قاسم ينتقم للنص السابق من معاناته خلال مراحل قراءته، وذلك عبر قراءته من مطرح الرغبة. هذا النوع من النصوص المقنعة، والضلال فيها كامن، هو خطير، لأنها رغم تقييدها هى قادرة على اختراق الزمن والحضور بقوة.

خاتمة

تبين قراءة قاسم قدرة الخطاب على نفى نفسه بوضع نفسه تحت إمرة الدال، وكذلك قدرته، فى تفاعل الكلمات الحر، على الكشف عن عشوائية أى معيار، حتى تلك التى يقوم عليها المجتمع، بكل ما فيه من قواعد للاستبعاد وللترتيب الهرمى ـ كما قال فوكو فى كتابه (الكلمات والأشياء) ـ كأن الشاعر أخذ على عاتقه فضح الجانب الخفى من تشكيل خطابى يدعى الحقيقة، وذلك من أجل تحرير الخطاب من هذه الضوابط ولفتح مصراعيه لمشروع قول أى شئ يمكن أن يقال وبكل الطرق الممكن قوله بها. كأن خطاب الرواة، من أجل تحقيق هدفه، وهو الوصول إلى

الحقيقة، يستبعد الرغبة فيكرر ما يمكن أن يقال، ومن له حق الكلام حول الموضوع، وأى الأفعال يمكن اعتبارها معقولة وأيها خاطئة. وبالتالى يظهر لنا أن ما يعده الرواة صوابا وحقيقة يتغير بمثل العشوائية التى تتغير بها أنماط الخطاب والنظم المعرفية التى هى أصل كل ذلك.

شكّل هذا الغوص فى أعماق الخطاب كشفًا للصمت الكامن فيه، وإعلاء من شأنه ورفعه نحو السطح. فى هذه المنطقة الصامتة يجد خطاب قاسم شكله حيث يجد حريته. وهنا شكل صورته الحاضرة فى الفجوات الواقعة بين ثنايا الخطاب الماضى. فكانت الكلمات التى اختارها فى قصائده الثلاث علامات شفافة تدل على أشيائه التى يتشكل منها واقعه، فيظهر إحساس الشاعر بالتاريخ بوصفه مظهراً من مظاهر قلقه الزمانى، كأن الأشياء تتصل زمانيا. هو ذا يفكك خطاب الماضى لا من أجل نكرانه بل من أجل كشف الصامت فى ثناياه والقابل دائمًا إلى قراءة متجددة. كان أحيانًا أسلوبه ساخراً ـ فى روايته بالخصوص ـ كما لو أنه أراد التلاعب بأسطورة ماضية: الحب بين ليلى والمجنون، ليكشف خديعتها، وتحديداً تأكيده الوصال بين المحبين بكل أشكاله. إلا أنه، فى الوقت عينه، لم يحطم رومانسية الحكاية، بل إن شعرية النص قائمة على هذه الرومانسية، ربما حتى هى دافعه للكتابة. مما يطرح علينا تساؤلا: هل الحب الحاضر له ذات المواصفات، ذات الظروف؟ فالشاعر لم يعش فى زمن المجنون ولا مكانه، فهل كتب مكانا منفعلا بين الماضى والحاضر؟ هذا الانعكاس ما بين الأمس واليوم يجعلنا نخمن كما لو أن الأمور فى الحب لم تتغير؛ فعوالمه مازالت مبنية على فرضيات تعود للأمس: القمع الاجتماعى ومعاييره، كأنها مازالت فى مكان الشاعر وآنه. لذلك، ربما لم يتلاعب بالرومانسية ولم يفقدها محمولاتها، فبقى ضمن دائرتها، أضاف إليها لكنه بقى فيها. فهل هذا هو الحاضر أم أن للأمس طغيانًا؟

لقد ناوش الشاعر خطاب الماضى ـ كما قلنا ـ على صعيد المضمون والأسلوب خاصة فى قصائده؛ إذ استخدم معجما خاصا به معبرا عن آنه (بينما فى روايته استخدم كثيراً مفردات تنتمى إلى معجم الماضى، إلا أنه ربطها فى سياق يجعل منها مختلفة). إذن، ناوش الماضى فدخل صوته فى أثر الماضى، لكن الماضى بقى راهنا وتم التلاعب به ضمن حدود. مما يدعنا نقول إن عملية التوحد بين قيس وقاسم، قائمة من ناحية على هذا الافتراض من قبلنا. ومفاده أن المعايير الماضية مازالت سارية فيما يخص الحب بشكل عام، ومن ناحية أخرى، مازالت سارية أيضًا تلك المعايير المتعلقة بالخروج عن المألوف أو تحدى القانون العام، بالتالى يصير قيس وجوداً متقابلا وعاكسا لوجود الشاعر.

لا تتشابه الذات أو تتكرر، لذا أتساءل هل «أخبار المجنون» عمل تحويلى للأمس ومفاعيله؟ أم لحاضر لا يفترق كثيراً عنه؟

لقد مزج الشاعر بين خطابات متنوعة (شعر قيس، المرويات عنه، رواية قاسم التى يشاركه بها بعض الرواة الراهنون وهم أصدقاؤه، ثم قصائده) كان هدفها إعادة الكتابة مضمونًا وفنا، كما بينا حين درسنا افتراق رواية الشاعر عن الروايات السابقة، فذابت الحدود بين شعر قاسم وشعر قيس. إلا إن الحدود بين الروايات واضحة أكثر بشكل لا يقبل الدمج فى معظم الأحيان ـ بسبب الموقف الفكرى منها ـ فلم يتم التداخل إلا فى المقاطع التى تؤكد رواية الشاعر وتدعمها. ولذلك بقيت الحدود واضحة هنا بين الشخصى واللاشخصى.

لكن على صعيد آخر، شكّل التداخل سيمفونية ذات وتائر متعددة، أحيانًا يذيب إيقاعها الحدود وأحيانًا أخرى يوضحها. وهذا الموقف الفنى هو الذى يؤكد حضور ذات تقرأ الماضى وعدتها الفنية راهنة. ربما يمكننا القول إن مغامرة الشاعر تؤكد الحضور الفنى الراهن لكنها على صعيد المعايير الاجتماعية تبين تواصلها مع الماضى. لم يكن قيس رفيق الدرب، كان هو (قاسم ـ قيس) الحكاية. وبقى فى ثنايا النص صمت ربما هو دور القارئ ـ الصديق روايته، أى كشف حكاية الآن. لكن الشاعر عرض علينا وبشكل مضمر كيفية قراءة عمله ونحن لم نفعل سوى محاورته، فأضاع علينا فرصة حكاية الحكاية.

الهوامش :

١ - رولان بارت، عن القراءة، الآداب الأجنبية، عدد ٨٤، ١٩٩٥م.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٠.

٣- أندريه ميكيل، قصتان في الحب من مجنون إلى تريستان، منشورات أوديل جاكوب، باريس ١٩٩٦، ص٣٤.

٤ - علي حرب، الحب والفناء، دار المناهل، بيروت ١٩٩٠، ص٦٩.

٥- قاسم حداد، أخبار مجنون ليلى، الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين ١٩٩٦، ص١٣.

٦- أندريه ميكيل، ص٧٨.

٧- علي حرب، المصدر نفسه، ص٧٠.



الهاوية

بين ظاهرات الواقع وماهيات الوعي به

دراسة نصية لديوان الشاعر رفعت سلام:
هكذا قلت للهاوية

محمد فكرى الجزار*

إلى مازن: عساه الوطن هذا الذى نحلم

محمد

إنها اللغة، وهكذا ـ أبداً ـ كانت، تفعل بغيابها، سلطة ونظامًا، ما لا تفعله بحضورها، وما ظن أهلها أنهم قادرون عليها، علمًا ومعرفة، إلا بضرب من إيهامها هى نفسها، بينما تظل طاوية على كفاءة مدهشة فى تنوعها، محيرة فى طبيعتها القادرة على التجاوز، حد الانقطاع، لكل ما ثبت لها من طرائق أداء وأشكال صوغ وحتى أنماط تجريب. وليس أدل على هذا من الشعر، خاصة فى فترات تأزم علاقاته مع المجتمع وقيمه الجمالية، هذا الذى يتحول إلى صراع بين عناصر الثبات وعناصر التحول فى المنتج الشعرى؛ الأمر الذى يفضى بالشعر عموماً إلى «الحداثة».

ومن بين إبداع حداثتنا الشعرية الراهنة، التى تنوعت حتى اعتبرت حداثات لاحداثة واحدة، يشير ديوان الشاعر (المر) رفعت سلام(هكذا قلت للهاوية)[1] إلى نفسه واحداً من أقوى التأكيدات الجمالية على طبيعة اللغة المتمردة على كل أنظمة الضبط والمراقبة، الاجتماعى منها واللغوى على السواء؛ الأمر الذى يؤسس الوعى الجمالى، وهو فردى بطبيعته، بديلاً من النظام، وهو ـ بكل تأكيد ـ جمعى، ويطرح «اللغة الشعرية» ناتجًا لفعاليات عمل ذلك «الوعى» على «الواقع»، فى كل تجلياته، دون توسط.

والديوان موضوع الدراسة ينبئ منذ بدايته (العنوان) بعلاقة نوعية ووثيقة بالواقع (واقعنا)؛ ليست علاقة رصد لظاهراته تتوسل الأداء الفنى، وليست علاقة تعبير عن هذه

* كلية الآداب، جامعة المنوفية.

الظاهرات؛ وإنما هى علاقة وعى، تفكك ما بين «الذات» و«واقع ـ ها» من أواصر، لتنمحى ـ تمامًا ـ ثنائية الوجود: «ذات/ فى/ واقع»، متحولة إلى ثنائية صراع: «ذات/ أمام/ واقع».

إن وعى «الذات» بظاهرات واقعها، بما فيها «الذات» نفسها، يفسد ما بين الاثنين: الذات والواقع. إن عنصراً من عناصر بنية كلية ومغلقة يحاول أن ينفك من أسرها، ويمتلك قيمة لا ترتد إلى علاقته بغيره من العناصر، وإنما إليه هو نفسه؛ هكذا «الذات» حين تمتلك وعيها، تصبح عنصراً مدمراً (تفكيكيًا)، وحين يكون الوعى هذا جماليًا يبلغ التدمير درجته القصوى؛ إذ لا يصيب «البنية» فحسب وإنما «منطقها».

إن الوعى الجمالى معرفة، ولكنها معرفة مزاحة عن مركزها، وفى انزياحها هذا تلتقى حدود الموضوعية وقيود المنطقية، إذ الاثنان محض أوهام فى المصادرات الجمالية. وفى المقابل تكون الصياغة الجمالية لناتج ذلك الوعى مسؤولية أخلاقية والتزامًا إنسانيًا بمقاربة الحقيقة واقتناصها خارج خطابات تزييفها. وفى هذا السبيل، لا مناص من النضال ضد اللغة، هذا القناع المثالى الذى تتخفى من ورائه وتتجلى من خلاله، السلطة. إن السلطة ـ فيما يقول ر. بارت:

> جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع، ويرتبط بتاريخ البشرية فى مجموعه، وليس بالتاريخ السياسى وحده. هذا الشىء الذى ترتسم فيه السلطة. ومنذ الأزل، هو: «اللغة» أو بتعبير أدق: «اللســان».. إننا لا نلحظ السلطة التى ينطوى عليها اللسان لأننا ننسى أن كل لسان تصنيف، وأن كل تصنيف ينطوى على نوع من القهر... وهكذا فإن «اللغة» بطبيعة بنيتها تنطوى على علاقة استلاب قاهرة[٢].

وعلى ذلك فلا سبيل لأن يتحرر الوعى منها بغير «مراوغة اللغة وخيانتها»[٣]، وهو ما حققه الديوان موضوع الدراسة بفضل التحول إلى نظام سيميولوجى بديل، لا يهمل «اللغة» ولكنه يحتويها خارج بنيتها، ويتجاوزها إلى أهدافه هو، هذا النظام هو «الكتابة» Writing باعتبارها، ليست غير إيديولوجية فحسب، وإنما قادرة، بامتياز، على تفكيك أية إيديولوجيا، وكذلك ليست إنتاجية حرة فقط، وإنما ذات كفاءة على توظيف عناصر السيميولوجيات الأخرى ضمن إنتاجيتها الحرة تلك.

إن «مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة وينطوى عليه فى ثناياه»[٤]، فليست الكتابة تدوينًا (فاشلا) للغة ـ حسب رؤية ف. دى . سوسير[٥]، كما أنها ليست محض تقنيات خطية: فواصل، نقاط، فراغات، أقواس، خطوط أو حروف؛ كما لا تقف عند حد كونها نظامًا سيميولوجيًا قادراً على استبراء «اللغة» من الحمولات الإيديولوجية (السلطوية) لنظامها، وفصلها عن الخطاب القار فيه. الكتابة، من منظور شعرى، قطيعة داخل اللغة/ معها، شهوة تأسيسية لا تبلغ ذروتها أبداً، فهى لا تنفك تدمر ما حولها دون أن تحلم، مجرد الحلم، ببناء ذاتها أو اكتمالها. إنها لغة شعرية بامتياز، خاصة حين تتمكن من الإفلات، بأدواتها وطرائقها، من شرك التدوين، ومن ثم، من آثار الشفاهية اللغوية، خاصة ثنائية «الدال» و«المدلول».

فى «الكتابة» يقف الدال وحده فى صمته غامضًا مهيبًا، لا يدعى قداسة، ولايعترف بأب سياسى، ولايميل إلى سواه، فقط يؤسس فيزيقا الحرية فى مواجهة ميتافيزيقا السلب الصوتية وكل ميتافيزيقا.

الكتابة ـ بحق ـ:

> آخر ملاذ غير مستعمر يمكن للمثقف أن يلعب فيه متذوقًا ترف الدال... ويمكن للذات أن تتحرر من أغلال الهوية الواحدة، وتتحول إلى ذات مشتتة على نحو نشوانى[٦].

ولهذا، فالكتابة تعد الإمكان الوحيد والمتاح لكى يمارس «الوعى» فعالياته على«الواقع» ممارسة حرة غير منذورة ـ إطلاقًا ـ للاستلاب.

ومن منظور نقد ـ أدبى، وتأسيسًا على ما سبق، فإن الكتابة الشعرية تعطيل ـ وليست تأجيلاً فقط ـ دائب ومستمر لقدرة النموذج الألسنى على أن يهيمن على، أو ـ حتى ـ يسهم فى الإنتاجية الدلالية؛ إذ يكون ما هو

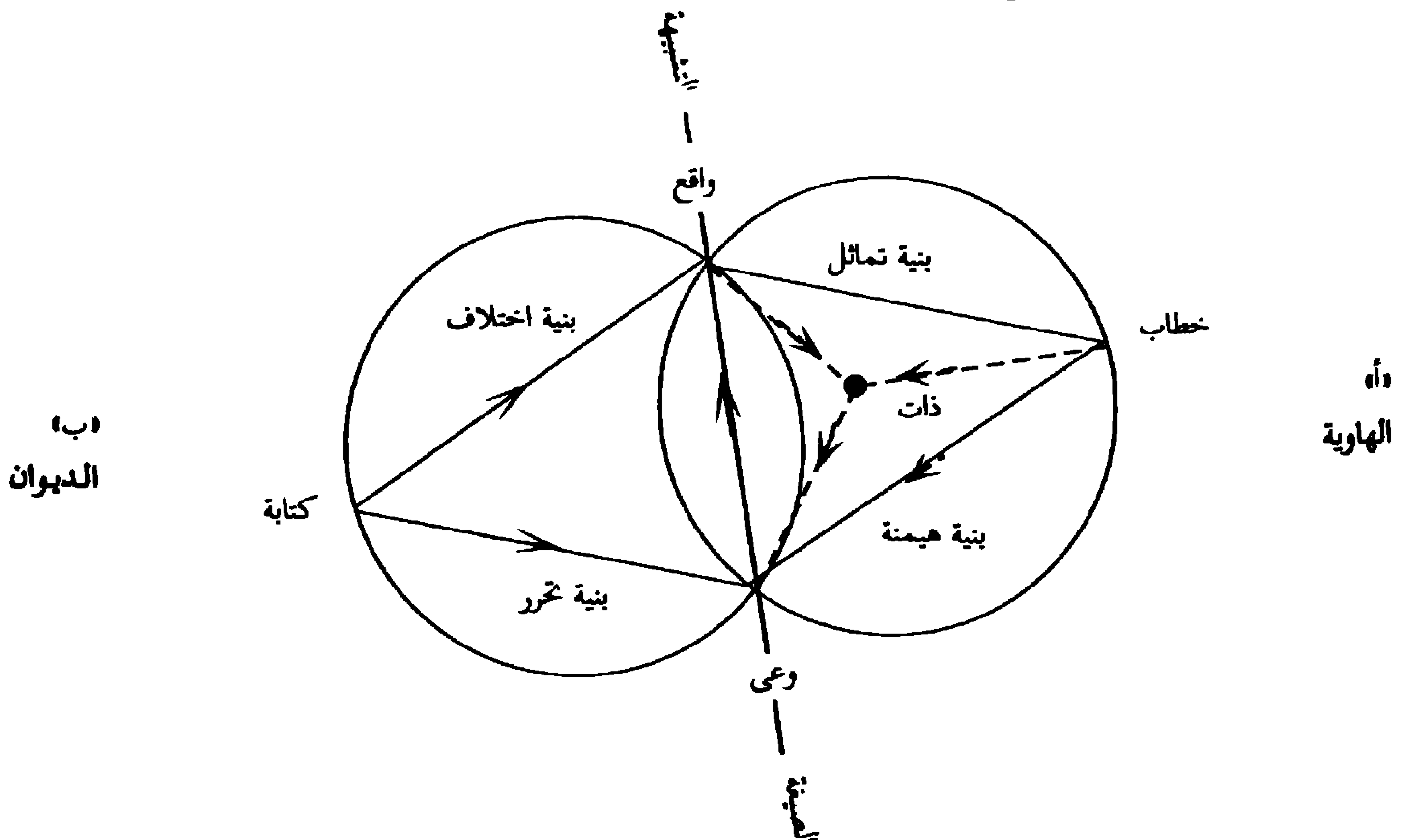
مكتوب هو نموذج ذاته، أى طاوياً على قواعد إنتاجيته الخاصة به. فالكتابة ـ إذن ـ إنتاجية دلالية حرة تبلغ أقصى حدود حريتها ـ إن كان للحرية حدود ـ حين تكون شعرية، حيث تمتلك «الدوال» صيرورة دينامية تمنع استهلاكها ضمن أطر نموذجية مسبقة، وتظل عاكفة على نسج شبكة احتمالات علائقية شديدة التعقيد ومتعددة المستويات ودائبة التحول. وحين تكون العلاقة احتمالاً له تحولاته فليس بإمكان الدال ـ مطلقًا ـ أن يميل إلى شيء أو مدلول بعينه، وإنما ـ فقط ـ يميل إلى دال آخر، لا يتمتع ـ هو الآخر ـ بالقدرة على الإحالة إلا إلى دال ثالث... وهكذا.

ثمة عملية استقطاب ـ إذن ـ تقوم بها الدوال فيما بين بعضها البعض، وإذا «المكتوب» يتحول إلى عدد من المجموعات الدوالّية، فتتوقف العلاقات عن تحولها، وترشح إحداها كعلاقة حضور، وتملأ الأخريات فضاء العمل. وهكذا تنتج الدلالة النصية (الكلية)، ليس بفضل مداليل الدوال، على وجه الإطلاق، وإنما ـ فقط ـ بما تنفذه مجموعة الدوال من علاقة بمجموعة أو أكثر من الدوال.

وعلى ضوء ما سبق، فإن الشرط الشكلانى للوظيفة الشعرية أن تتكفئ اللغة على ذاتها منهمة بها وحدها، لا يبدو وافياً بإنتاج الدلالة النصية. وفضلاً عن كون هذا الشرط واقعًا كليًا ضمن الشعريات الشفاهية[٧]، فليس بإمكانه ـ أيضًا ـ أن يحتوى الشعريات الكتابية، خاصة فى عمل مثل (هكذا قلت للهاوية) ؛حيث تكافئ الدلالة النصية التشكيل الفنى نظراً لغياب مصطلحات من قبيل «المطابقة» و«الإيحاء»[٨] التى يقاس إليها مدى الإغراب اللغوى أو عدمه. فى الشعريات الكتابية ليست هناك مراجع تمثل معياراً لأى من المطابقة والإيحاء، ولذا فإن اختيار الكتابة، لغةً وتشكيلاً شعرياً، يكافئ بينها وبين دلالة نصها.

فى ديوان الشاعر رفعت سلام إشكال يضاف إلى إشكال الشعريات الكتابية، يتمثل فى الدور الذى يتدخل به الواقع الخارجى فى تشكيل جماليات الديوان، بالرغم من انقطاع اللغة ـ الكتابة عن أية مراجع خارج العمل.

بداية، فإن عدم وجود مراجع للغة ـ الكتابة خارج اللغة ـ الكتابة لا يعنى إهدار قيمة «الواقع» ودوره فى تأسيس جمالياتها، بل فى قراءة هذه الجماليات. غير أن الأمر يظل منوطًا بالعمل الشعرى نفسه، هل قطيعته مع الواقع كانت نفيًا كليًا له؟ أو أنها قطيعة وعى تحضره فى العمل لتقطع العمل عنه فى الوقت نفسه؟ وهذا تحديداً ما يحدث فى (هكذا قلت للهاوية)، آية ذلك العنوان نفسه؛ فاسم الإشارة «ذا» والذى ينصرف بأنملتيه الصوتيتين إلى «الديوان» مشبهًا به قوله للهاوية، ولما كانت الغيرية أساس التشبيه، والقول غير الكتابة ـ فهو عادى مطروح للجميع يشتركون فيه ـ صارت الهاوية واقعًا خارجيًا بكل المقاييس، الجميع، بمن فيهم «ذات» العنوان، منذورون لها. هكذا، فالواقع الخارجى ذو دور تأسيسى فى جماليات الديوان، بما يفرض أخذ ذلك الواقع فى الاعتبار فى قراءة هذه الجماليات. ولنتأمل النموذج التالى:



إن النموذج السابق يتكون من دائرتين، الأولى: دائرة الواقع الذى تمثله الهاوية «أ» والثانية: دائرة الشعرية التى يمثلها الديوان «ب»، وتتقاطع الدائرتان فى نقطتين: الوعى والواقع، تلتقيان فى الدائرة «أ» التقاء ثانوياً بالذات والتقاء رئيسيًا بالخطاب الذى يمارس قمعه للذات فيقهرها على تصوره للواقع من جهة والمحتوى الذى يوجبه هو للوعى من ناحية أخرى، ومن ثم، يمثل كل من الوعى والواقع وجهى، علامة خطاب السلطة مرجعيتها الوحيدة والشرعية. على أن «الكتّابة»، فى الدائرة «ب»، ليس من الممكن ـ حسب طبيعتها ـ استلابها ضمن أية آليات للسلطة أو خطابها، ومن ثم، تمد الوعى بإمكانات تحرره وترى الواقع رؤية مغايرة لا تقع ـ إطلاقًا ـ فى التماثل نظرًا لعدم مرجعية دوالها إلى ما هو خارجها. إن علامة أخرى نقيضة تتشكل فى الدائرة «ب»، وجهاها: الاختلاف والتحرر، ومرجعيتها: «الكتابة»، هذه الإنتاجية الدلالية الحرة.

غير أن الأمر فى اللغة ـ الكتابة غيره فى اللغة الشفاهية التى تظل موسومة بفاعلها تستحضره، وربما أمكنها أن تفسره، عبر ظواهرها الصوتية والتركيبية على السواء، أما «الكتابة» فما إن تكتمل حتى تستقل عن فاعلها وتوجد بذاتها لا بسواها، وحتى وجود الذات/ أو الذوات داخلها يصبح عنصراً كتابياً كذلك، وكأن صناعة «الذات» حريتها كتابة لا يحررها واقعاً، ومن ثم فكل كتابة وعى لا تفلت من السخرية Parody بهذا القدر أو ذاك.

هل تبدأ السخرية ـ كذلك ـ من «العنوان»؟ يبدو هذا، وتحديداً فى الصيغة التشبيهية: «هكذا قلت» حين تتعلق بها شبه الجملة: «للهاوية». فأية جدوى من القول لها تبرر «نبر stress» (الكاف) فى (هكذا) و(القاف) فى (قلت)، ماذا يبرر دلالات الفروسية الحافة بدلالة «العنوان»؟ إنها المفارقة الساخرة بمرارة بين طبيعة الموقف اللغوى الذى تقفه «الذات» فى مواجهة المصير الفادح الفاغر فاه للذات كما للأشياء وكما للآخرين، فإذا ما وضعنا «العنوان» بكل حمولاته من مفارقة وسخرية وموقف نهائى للذات فى مواجهة مصيرها، إذا وضعنا كل هذا أمام الكلمة الأولى من «الديوان»: «قتلونى» (الديوان ـ ص: ٥) اتضح البعد المغيب فى طيات الكلمة الفادحة: «الهاوية». إنه الهؤلاء، جحيم سارتر الوجودى، أو حسب تعبير الشاعر نفسه:

... الملتصقون بحذاء المؤسسة

كذباب بذئ

(الديوان ـ ص: ١١).

صانعو السلطة، كل سلطة وعابدوها. ومن ثم تبرز «الكتابة» خروجًا عليهم وعلى سلطتهم وخطابها، ولا يتم هذا إلا بالخروج على النموذج المتداول من السلطة: اللغة، وهى ـ كما سبق القول ـ «سلطة... لا تحد، والإفلات من براثنها لا يتم إلا بالـ لا لغة، أو بتهديم اللغة ذاتها وتفكيكها»[٩]. إن الدخول فى الكتابة خروج على اللغة، وليس من اللغة، لذلك تهيمن القيم الكتابية، فى الديوان، على القيم اللغوية دون أن تعطلها عن العمل، بل فى بعض لحظات العمل الشعرية تترك «اللغة» فى أشد مستوياتها تجريداً: المستوى الصوتى، لتمارس عملها فى الإنتاجية الدلالية للكتابة ذاتها، كما فى قول «الشاعر»:

ـ وأستل سينية سما وسيفا وسوطا وسهما
لأسومكم سوئى وسيئاتى
أوسوس لكم بسخطى فتستسلمون
لى سنة من سهاد أو نعاس
أنا وردة النحاس

(الديوان ـ ص: ٥٨)

ـ ولا لى طلل طائل أطويه فى طيات طاعتى الوطيئة

(الديوان ـ ص: ٤٠)

ـ ولى منها وهوهات واهية وهينمات...

(الديوان ـ ص: ٩٩).

ليس ما سبق «تصويتًا» وإن كان «أصواتًا»، فالذات منغمسة فى «السخرية»، كما فى كل الأمثلة السابقة. وهى سخرية لا تقع فى التماثلات الصوتية المتتابعة (س...) و(ط...) و(هـ...)، وإنما تتولد من تسليط «الصوت» على محور «الاختيار»، الأمر الذى يطرح على محور «التركيب» وحدات معجمية يهدر بعضها بعضًا، فلا يترشح عنها غير دلالة السخرية، كما فى: «أستل» الذى يسند إلى «سينية»، و«أسومكم» الذى يسند إلى «سوئى وسيئاتى»، و«تستسلمون» الذى يعلق به الظرف «سِنة».

إن السخرية لا تقع على شئ بقدر وقوعها على اللغة ذاتها، ومن ثم تتأكد بها «الكتابة» التى تستلب إليها الأصوات السابقة فتكون، على المستوى البصرى، مساحات مكانية من الوجود تغلب عليها التشابهات حتى كأنها مساحة واحدة، لا مفر «للذات» فيها هنا أو هناك. وحتى حينما تعبر «الذات» عن ذاتها تصبح «الصيغة الصرفية» المتكررة شكلا مرئيًا فى الصفحة الشعرية دالة الدلالة نفسها، يقول الشاعر:

أنا المدهوم المكلوم المحتوم المختوم الموشوم المحروم المحكوم

(الديوان ـ ص: ٦٧)

إن اقتناص مستوى لغوى بعينه، خاصة حين يكون تجريديًا كالمستوى الصوتى، يصبح مأزقًا لنظام اللغة كله، إذ يدفع به «الإبداع» إلى الحد الذى يبدو معه كأنه كل «اللغة». إن «الكتابة» تورط اللغة بهذه التقنية التى تسم المستوى التركيبى بعدم الملاءمة، بمعنى: «انتماء الكلمات إلى مجالات خطابية مختلفة»[١٠]، غير أنه عدم ملاءمة وظيفى، كما اتضح من الأمثلة السابقة، حيث تنبنى الدلالة على أساس من التشابهات التى يطلق عليها فى الخطاب النقدى: «النظائرية» أو Isotopic، وهو مصطلح فيزيائى أساساً ويعنى: «نويدات(*) تتساوى أعدادها الذرية وتتباين أعدادها الكتلية»[١١]. هذا التساوى فى سمة (أو التشابه) والتباين فى أخرى قد هيأ للخطاب النقدى الحديث مفهومًا وظيفيًا فى قراءة العمل الأدبى.

«إن مفهوم النظائر isotopes الذى أدخله فى علوم اللسانيات أ. ج. جريماس قد أصبح أحد المفاهيم الرئيسية فى دراسة بنية الخطاب الشعرى»[١٢]،

ويتعرف على «النظائرية» حين:

> يتكرر فى البيان الخطابى عدد ما، أو بعض من الأشكال ذات المضمون أو السيما seme فى مجمل الوحدات السيمية semes التى تشكل نصاً[١٣].

(*) نويدة: اسم يطلق على الذرة متى تحددت نواتها بعدد ما تحتويه من البروتونات والنيوترونات، وما يكمن فيها من الطاقة. معجم الفيزيقا الحديثة، مجمع اللغة العربية ـ القاهرة ـ ١٩٨٦، الجزء الثانى ص: ٢٠٩.

وينقل هذا التعريف إلى عالم «الكتابة» الشعرى، فى الأمثلة السابقة، نجد أن التشابه الخطى والاختلاف المعجمى يقيم النظائرية تقنية تشكيلية تتسع عن واقعة وجودها لتجذب «الكتابة» إلى التشابه الخطى فى مواجهة الاختلاف المعجمى الذى تجذب إليه «اللغة». ولا تتوقف هذه التقنية عند هذا الحد، فإن عدم الملاءمة الناتج عنها، فى أجلى صوره، يصبح أساساً لكل من محورى «الاختيار» و«التوزيع» حتى فى غيبة «النظائرية» السابقة التى ـ فقط ـ تقترح على العمل الشعرى استراتيجياته الجمالية، خاصة أن هذه النظائرية تتحمل بأكثر من وظيفة، ربما كان أهمها تأكيد كتابية اللغة الشعرية بهيمنة خط/ حرف بعينه على بقية الخطوط/ الحروف، الأمر الذى يؤدى إلى تأكيد محسوسية «الدوال» محرراً إياها من سوابق نطقها (تاريخ تداولها الطويل)، مما يدفعها إلى عملية الاستقطاب التى سبق القول فيها، وهذا من شأنه إهدار كفاءة النموذج اللغوى ودوره فى أن يوزع تلك الدوال وينظمها فى بنية معنى، وينيط بالتشكيل البصرى هذه الوظيفة.

للتشكيل البصرى للغة المسمى كتابة أسس ثلاثة:

الأول: الخط، أكان حرفًا أم علامة ترقيمية أم أية علامات أخرى.

الثانى: اللون، من حيث سمك وجوده فى الصفحة، أو المساحة التى يأخذها منها(*).

الثالث: الفراغ الطباعى، أيًا كان وجوده فى الصفحة الشعرية: أعلى وأسفل وبين سطورها وعن يمينها أو يسارها، إذ هذا الفراغ/ دال الغياب له حمولات فلسفية فضلا عن الحمولات الدلالية نفسها.

لمجمل هذه العوامل أهمية قصوى فى حالة الكتابة الشعرية الواعية بالفارق الحاسم بين اللغوى الصوتى واللغوى الكتابى، وأيضًا الواعية بأدواتها وطرائق استعمالها. وثالثًا بمركزية مفهوم «المكان» فى «الكتابة» وحساسيته الفائقة تجاه ما يحتويه: خطًا ولونًا وفراغًا. فى حالة الوعى تلك «نشعر بالكلمات المطبوعة أمامنا باعتبارها وحدات مرئية»[١٤]، هذا على المستوى الخطى، أما على المستويين الآخرين فالكتابة:

(*) مسألة اتخاذ الكتابة اللون الأسود بحاجة إلى إعادة نظر، نظراً للإمكانات الدلالية التى من الممكن أن تتولد عن التباينات اللونية للصفحة الشعرية.

«عندما تطبع بأحد مستويات اللون، أو بمستويين معًا، لا تقدم صراعًا بين السطر والفراغ فقط، ولكنها تقدم صراعًا داخل اللون نفسه، وداخل الكتابة نفسها، وهو صراع له مفعوله في حساسية القارئ، في دلالة النص نفسها[١٥]».

على أن قضية الكتابة الشعرية برمتها تظل أنأى من أى تنظير، مهما بلغ من رحابة الرؤية وصواب النظر يظل مرتهنًا بالتطبيق منذوراً لتعديل مقولاته ومنطلقاته على ضوء المكتوب نفسه، فلكل عمل شعرى كتابته الخاصة.

في ديوان (هكذا قلت للهاوية) منظومة خطية متكاملة (بنية) تتقاطع أحيانًا مع «اللغة» وأحيانًا أخرى تتوازى معها، وذلك وفقًا للمستويين الكتابيين: اللون والفراغ. يقول الشاعر:

قتلونى،
فانفرطتُ:
قطارات تعوى قبائل مدججة جرة مقلوبة صمت
يهوى على حجر

(الديوان ـ ص: ٥).

إن العلامة الترقيمية الأولى (،) تفصل، ليس بين الفعل الأول والفعل الناتج عنه، وإنما بين الفراغ الطباعى يساراً وبين الفعل الأول لينقل الامتداد الأفقى الذى يفترض حرف العطف (الفاء) إلى تتابع رأسى، وذلك لأن «المكان» مساحة وجودية، للاشتراك فيها دلالته الفاعلة في الدلالة اللغوية، كما أن المساحة الأفقية غير المساحة الرأسية التى تشير إلى علاقة الموجود الثانى بموجده الأول إشارة بريئة من الزمنية الخاصة باللغة الشفاهية. ويتعمق دور العلامات الترقيمية أكثر فأكثر مع العلامة (:) التى تلى الفعل المعطوف لغويًا بالحرف وكتابيًا بالفاصلة (مفارقة الكتابة): «فانفرطت:»، إن هذه العلامة تفتح الفعل على الفراغ الطباعى يساراً، ثم تتوالى «أحوال» الانفراط، من أول السطر التالى، مرفوعة على الابتداء برغم موقعيتها النحوية، وكأن الفراغ الطباعى الذى فصل «عامل» الحال عن «معموله» قد حرر التراكيب التالية عليه من الارتباط النحوى بما قبلها مزيحًا الموقعية النحوية المفترضة إلى فضاء تلك التراكيب، ومؤكداً ـ في المقابل ـ دلالة الانفراط في توزيعها هذا الذى يعتمد إلى الفراغ الطباعى في بعثرتها كما هو واضح في «المثال»:

ولى وردة قاتلة .
تنصب لى ـ في كل صبح ـ شركًا أو مقصلة .
وتتركنى ـ على درج الغواية ـ صخرة ذاهلة .
وتمضى في الطرقات المخاتلة .

لا أقتفيها قاتلتى توزع دمى بين القبائل المتناحرة على خرقة بالية أو جملة آسنة فيفضى بى إلى ساحة مباحة للوساوس والظنون المهدرة يحيطون ولا أحيط يدقون...»(*)

(الديوان ـ ص: ٤٩)

يتوزع المثال السابق على تشكيلين خطيين الأول تشكيل حضور تلعب فيه «النقطة» و«الشرطة» الدور الأساسى، وتشكيل غياب تختفى فيه العلامات الترقيمية بمختلف شكولها، للأول وجوده اللونى القوى، بينما للثانى وجوده العادى أو المعيارى، أما التشكيل الأول فيتميز بإيقاعية خطية ساطعة حسب المساحات المكانية التى تشغلها في انتظام من المساحة الأصغر إلى الأكبر فالأقل فالصغيرة، مؤكدة هذا الانتظام بالخط الحرفى الذى تختتم به كل مساحة: (لة) والذى تعقبه «النقطة» أو علامة الصمت الترقيمية التى تقيم التقابل الهارمونى بين عناصر الطباعة وعناصر الفراغ، ويتخلل السطرين الثالث والرابع علامتى الجملة الاعتراضية (ـ ـ) في محاولة لكسر إيقاعية الامتداد الخطى ينتج عنها تواز مهم بين السطرين عمومًا والجملتين الاعتراضيتين خصوصًا، هاتين اللتين تؤسسان لزمنية فعل الوردة القاتلة في السطر الثانى ومكانية نتيجته في السطر الثالث.

وعلى النقيض تمامًا تخلو الوحدة الخاصة بالخط العادى (المعيارى) من أية علامة ترقيمية حتى فيما بين المفردة/ الجملة التى تصل بين الوحدتين: الانحرافية والمعيارية: «لا أقتفيها» وبين الفيض السردى التالى لها: «قاتلتى توزع دمى بين...» .

.. وللغياب فعله، تمامًا كما للحضور فعله، فهو يفتح التراكيب اللغوية أو الجمل على بعضها البعض فلا تتميز، فيما بينها، جملة من شبه جملة، أو من جملة أخرى، الأمر الذى يخرج «السرد» من شفاهيته، باعتباره حكيًا، داخلاً في

(*) التفاوت اللونى تمثيل لما في الأصل أو الديوان.

مكانية الكتابة، باعتباره وجوداً شاغلا حيزه بالكامل، فكأنه وإياه وحدة واحدة.

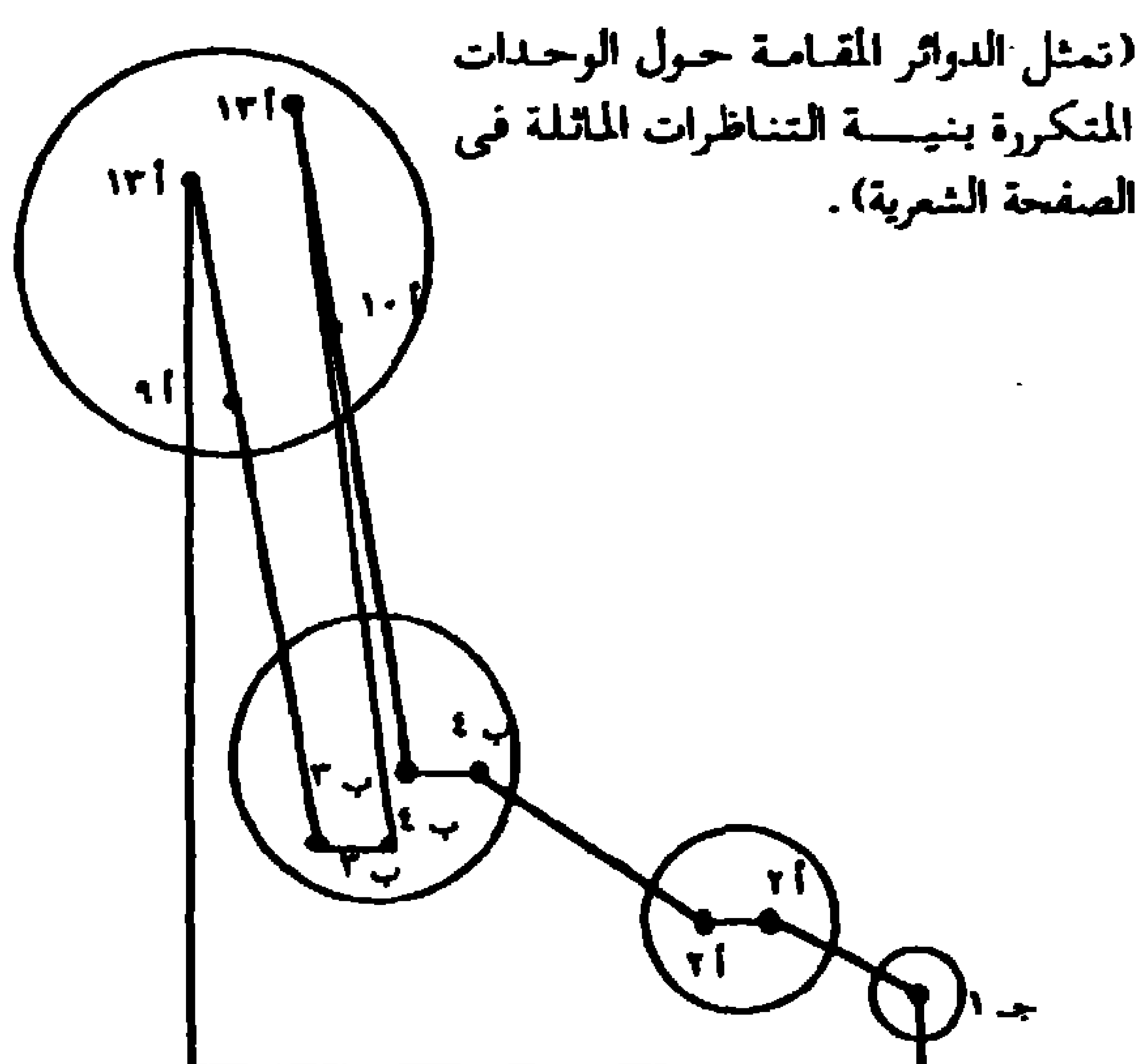
أما بالنسبة إلى اللون فالطابع العام لسيميولوجيته ـ ما دمنا داخل دائرة اللون الواحد!! ـ أنها تعتمد مستوى لونيًا يمكن اعتباره ـ نظراً لشيوعه ـ وحدة معيارية، كما فى المثال السابق، وتدخل على هذه الوحدة وحدات أخرى تعد انحرافًا عن الوحدة المعيارية. وبين هذين النوعين: المعيارى والانحرافى بشكوله المختلفة تتقدم إلى النص مجموعة من العلاقات الفاعلة فى بناء دلاليته فعلا مركزيًا، ومثالا على هذا الصفحة رقم ـ ٧ ـ من الديوان، والتى يجب ـ لمقاربة لونيتها خارج تأثير اللغة ـ أن تمثل كوجود لونى فحسب، كما يلى:

نرمز للنوع المعيارى بالرمز (أ) ولتحققه التكرارى (أ ـ أ)	أ ـ أ]	فمن يعطينى لقمة وقت أهبه الهباء الجميل. ومن يهبنى الهباء الجميل أمنحه النحيب الوبيل. ومن يمنحنى النحيب الوبيل أهديه غابة من عويل:
أما الوحدتان الانحرافيتان	ب ـ ب]	كل شجرة ثكلى، وكل غصن قتيل
فـ (ب) و(ب ـ ب) لتكرارها ثم (جـ)	أ ـ أ]	وفوق كل غصن طائرنحاس وصرخة معلقة بخيط وهم ينقطع كل ساعة فتنفجر الصرخات إلى غيمة صخرية لا تبلى فتهطل حجارة من سجيل:
	ب ـ ب]	كل حجر جوع شبق كل صخرة محنة وامتحان
	أ ـ أ]	ولا غفران تلك آيتى
	جـ ـ أ]	قـــــتـلــونــى

مرة أخرى يبرز دور النظائرية Isotopic ولكن على المستوى الطباعى، فثمة تناظر طباعى يجليه السياق [أأ ـ ب ب ـ أأ ـ ب ب ـ أأ ـ جـ] وهو تناظر يجد ظهوره على مستوى آخر هو تعداد الكلمات كما يوضح الجدول التالى:

أ	ب	جـ
١٣	ـ	ـ
٩	ـ	ـ
ـ	٣	ـ
ـ	٣	ـ
١٣	ـ	ـ
١٠	ـ	ـ
ـ	٤	ـ
ـ	٤	ـ
٢	ـ	ـ
٢	ـ	ـ
ـ	ـ	١

إن هذا المستوى العددى وتناظراته بين الوحدة المعيارية والوحدتين الانحرافيتين لا جدال فى أنه غير مقصود بشكل مباشر، ذلك أن الموهبة تقوم بعملية تنظيمية على مستويات خفية ربما قاربت «لا وعى» الشاعر، أو انطلقت منه، فثمة، ولابد، قصد ما، ولو كان سيكلوجيًا، دفع إلى هذا التناظر الجلى حتى من حيث عدد المفردات. والتمثيل البيانى أكثر دقة من الجدول العددى فى تبيان «المكانات» التى تشغلها الوحدات اللونية: (أ ـ ب ـ جـ) وتكراراتها:



(تمثل الدوائر المقامة حول الوحدات المتكررة بنيــة التناظرات المائلة فى الصفحة الشعرية).

سبق القول إن الوحدة (أ) هى الوحدة اللونية المعيارية، وإن الوحدة (ب) هى وحدة الانحراف عنها، فى امتدادها الخطى بعرض الصفحة، إلى التمركز فى منتصف فراغها، كأنها حالة وجود مختلفة ومتميزة، وكذلك، أمكن فى مكانها بحكم لونيتها الأقوى غير أن انحراف الوحدة (ب) يدفع (أ) إلى محاولة التوافق الطباعى معها بعد محاولة جذبها إلى عرض الصفحة (٤ كلمات) دون جدوى، ومن ثم نجد (أ ٢ ـ أ ٢) متوازية مع الوحدة (ب) وتكرارها. هذا التحول من الصراع إلى التوافق بين المعيار والانحراف عنه يخرج مكبوت الصفحة الشعرية فى إيجاز لغوى وقوة لونية، فيتم الانحراف عن الوحدتين السابقتين إلى الوحدة (جـ) التى لا تحمل غير كلمة/ جملة واحدة تعبر عن موقف «الذات»: «قتلونى». بيد أن حالة (ص: ٧) ـ نعترف ـ لا تتكرر، بل هى غير مطروحة للتكرار، ولا يخدش هذا من أمرها شيئًا، خاصة ألا شئ فى «الشعرية» عمومًا وفى ظواهرها/ أعمالها خصوصًا يقبل التكرار، بل إن وجودها ـ أى تلك الصفحة ـ فى هذا المكان المتقدم من الديوان (الثالثة) يجعلها تبدو كأنها تأسيس مبكر لمكانة اللون الطباعى من إنتاجيته الشعرية، سواء فى التشكيل اللونى المنتظم أو فى غير المنتظم منه كالصفحة رقم ـ ٢٢ ـ على سبيل المثال:

أهيئ نفسى للمجزرة القادمة
(لم أخسر ـ فى آخر مجزرة ـ
غير جثتى، وخيبتى المتكررة)
أنـا الولـيـــــمَــــة الـدَّائـمَــــــة
أرمم قلاعى وحصونى الوهمية .
أشد من أزر أطلالى بالخطب الحماسية.
(أعرف أنها بالية، مليئة بالثقوب)
وأرفع العلم.
(هو ـ أيضًا ـ أكلته العثة وعوامل التعرية.
لم يبق منه سوى بعض الهلاهيل الملونة)
وأرفع عقيرتى بالنشيد الوطنى.

أحد أخطر عيوب المنهج النقدى تتجلى فى قابلية أدواته وطواعيتها للتحول إلى مطلقات، لابد من حضورها وإن غابت. بينما الأدوات المنهجية للنقاد مثلها مثل محور الاختيار للمبدعين، يتم الاختيار منها وفقًا لطبيعة العمل المنقود ويهمل ما لا يلائمها، شرط انتظام مجموعة الاختيارات فى تركيب مترابط ومنسجم. وإضافة إلى هذا، فإن إعمال أداة فى لحظة من العمل وإهمالها فى لحظة أخرى لا يعنى اختلال ذلك التركيب المنهجى، كما هى الحال مع مصطلح «النظائرية» الذى عمل على قراءة أمثلة سابقة، بينما ليس بإمكانه التعامل مع المثال السابق الذى يقوم، فى الأساس، على التوافق بين حالتين من حالات الوجود اللونى، تسود فى الأولى الوحدة المعيارية، بينما وحدة الانحراف تشغل كلمة من السطر الأول وكل السطر الرابع فقط، ويشير هذا إلى عدم تمكن وحدة الانحراف من الوجود فى الصفحة، بالرغم من لونيتها، إذا ما قرأنا محمولها اللغوى:

«أنا الوليمة الدائمة»

إن هذا التركيب النحوى والدلالى البسيط يحمل، فى بساطته نفسها، دلالة فاجعة على صمود «الذات» فى وضعيتها الاستشهادية غير منذورة للإفلات منها، ولا راغبة فى هذا الإفلات كما توضح وحدة الانحراف التى تدخل مع الوحدة المعيارية فى علاقة لغوية، وذلك فى بداية السطر الأول: «أهيئ نفسى للمجزرة القادمة». وكأنه القدر يبلغ وعى «الذات» بحتميته حد أن تتهيأ له.

فإذا التفتنا إلى الوحدة المعيارية وجدنا الجملة السابقة وإسهام وحدة الانحراف فيها يؤشر إلى عدم تميزها اللغوى، الأمر الذى يجعل العلاقة بين وحدتى المعيار والانحراف اللونيتين كالعلاقة بين «الإطناب» و«الإيجاز» باعتبار أن الانحراف اللونى تكثيف لما قبله من إطناب، وجذب لما بعده إلى تكثيفه.

مما لاشك فيه أن للغة دورها فى تحفيز «التشكيل الطباعى» على المستوى اللونى ليمتلك دلالته، خاصة فى هذا النمط غير المنتظم لونياً.

يبقى أخيراً المستوى الفراغى، وهو من أقوى المستويات الطباعية للتشكيل الشعرى فهو المقابل لكل من المستويين السابقين والمحيط بهما، وفى أحيان كثيرة يخترقهما. وهو ـ ربما ـ كان أظهر العناصر المرئية فى «العمل الشعرى». وقد نزعم أنه، منفرداً، يملك أن يسم «شعرية» عمل ما بأنها شعرية بصرية، هذه التى تمثل «حالة صراع بين «القراءة» و«الرؤية»، بما أن العلامات البصرية والعلامات اللغوية تنتميان إلى نظامين سيميولوجيين مختلفين، وبالتالى تنتج معانى بطرق مختلفة»(١٦)، وذلك نظراً لأن حالة الصراع

تلك تنتهى بحسمها لصالح «الرؤية» التى لا تهدر «القراءة» بل تطوعها لنواياها. فإن عدم المرجعية المطلق فى التشكيل البصرى لا يطرحه للخضوع للتشكيل اللغوى، بينما تعطيل مرجعية «الدوال» اللغوية لا يحرمها صفة القابلية للتحول والتعالق، بل يجعلها أكثر قابلية لهذين الأمرين. إن «الدال» الكتابى دال جامد (على سبيل التشبيه بالحال) بينما «الدال» اللغوى دال مشتق، أو إن الأول مبنى والثانى معرب، ومن ثم فلا مناص من دخول ما هو لغوى فى طاعة ما هو كتابى، ومن ثم يغتنى هذا الأخير بتحولات الأول محتويًا إياها فلا يتبقى غير نظام سيميولوچى واحد ينظم حركة عناصر العمل الشعرى ورموزه ويفتح أفق تلقيه نقديًا. إن أمر «اللغة» والحال هذه يصبح بحاجة إلى فهم يتيح للنظام السيميولوچى فى العمل الشعرى أن يحقق انسجامه.

إن «اللغة» نظام سيميولوچى مكتمل ومستقل، ولكن ما إن يسلط عليه نظام آخر حتى يتفكك هذا الاكتمال ويتحول النظام بكليته إلى مجرد معطى رمزى/ معطيات رمزية قابلة لأى اشتغال عليها. فإذا ما نظرنا إلى النظام اللغوى وجدناه ذا وظيفة محورية تتمثل فى ضبط الحركة الدلالية للمعطيات/ المفردات اللغوية، وتحديد إمكاناتها الإيحائية، وغياب سلطة النظام على عناصره يطلق تلك الإمكانات فى أفق احتمالى رحب، حتى ليبدو «الدال» وكأنه بلا «مدلول»، وتستثمر «الكتابة» هذا الواقع فتؤسس الدال اللغوى كعلاقة حضور طباعية أما إيحاءاته فتقع فى فضاء «العمل» علاقة غياب لغوية. وفى المستوى الخاص بالفراغ الطباعى من الكتابة الشعرية ينضاف هذا العنصر (الفراغ) ليؤسس واسطة مهمة بين علاقتى الحضور الطباعى والغياب اللغوى، ويكوّن هذا النظام الثلاثى العناصر ما يسمى بالسيميولوچيا الإيحائية التى تعرف بأنها «ليست بلغة»[17].

بداية، ثمة فراغ طباعى أساسى، فى الديوان، يحتل ما يقرب من ثلث الصفحة الأعلى، فى الغالب، وهى صورة تقيم تقابلا مهمًا بين الحضور الطباعى وغيابه، لا يتكشف عن حمولاته الدلالية إلا على ضوء «العنوان» (العنوان مرة وأخرى وثالثة.. ودائمًا) الذى يتوزع إلى عنصرين: قول الذات ووجود الهاوية، أما الصيغة التشبيهية فيشير اسم الإشارة فيها «ذا» إلى الوجود المادى المحسوس للكتابة الشعرية: الصفحة الشعرية، وكأن «ذا» إشارة للبصر إلى شئ ليرى ويعى. وهكذا،ت ستولى الهاوية على ما قبل قول «الذات» الذى ما إن يبدأ حتى يمنح هذا الاستيلاء دلالته، فإن أول الحضور يضئ دلالة كل الغياب، كما فى صفحات ٣٦، ٤٢، ٦٤ التى تؤكد فيها اللغة تشكيلها الفراغى وبالتالى سيميولوچيا إيحائيتها:

بداية (ص: ٣٦):

«مغروس على الزوال: جمجمة وعظاماً منخورة
وراية محترقة».

بداية (ص: ٤٢): «نافذة معلقة بخيط نحيل على هاوية».

بداية (ص: ٦٤): «مفتوح على هاوية».

يبدو الفراغ الطباعى أعلى الصفحة تأسيسًا غيابيًا لحضور اللغة التى تنتخب دوالها من هذا التأسيس الأولى كما فى التمييزات (ص: ٣٦): (جمجمة ـ عظاماً منخورة ـ راية محترقة) وشبه الجملة المتكررة فى (ص: ٤٢، ص: ٦٤): «على هاوية».

أما بالنسبة إلى الفراغ المحيط بالصفحة الشعرية فإنه يفتتح السيميولوچيا الإيحائية للغة المكتوبة بشكل أكثر فاعلية فى إنتاج الدلالة النصية.

(ص: ٣٦):

مغروس على الزوال: جمجمة وعظامًا منخورة،
وراية محترقة.
وأربعون خطوة على الرمل المعادى،
نهايتها: قفزة مسعورة إلى حبال المشنقة.
أربعون نزوة أو وردة شبقة.
على الزوال   رايتى مغروسة
وفى جسدى   تشب الشهوات المورقة.
(أهى فاتحة نشيد، أم خاتمة؟)

خطى ساخت ،
وأشجار الكوابيس سامقة ، وريقة

إن قراءة «اللغة» ـ فى المثال السابق ـ تقوم بإيهام يحول الانتباه عن وجودها البصرى نظراً لإمكان وجودها دونه. غير أن هذا الإمكان قائم فى هذا المثال وسواه، وكذلك فى الديوان موضوع الدراسة وغيره، وهو إمكان طالما تشبث به رافضو المناهج النقدية الحديثة، لا لذاتها، وإنما لما يرفضونه من شعر عاصر وجودها وابتدرته موضوعاً لتطبيقاتها. ذلك الإمكان لا يهدر القيم البصرية، بل إنه لا يقوم بالفعل إلا مرتكزاً إليها ارتكازاً يضفى على ناتجه الدلالى قسمات لم يمتلكها بلغته، ويضيف إليه أبعاداً ليست له بذاته، فالتحليل البصرى وحده القادر على استنطاق التشكيل التالى:

مغروس على الزوال. جمجمة وعظامًا منخورة،
وراية محترقة.

ذلك أن المساحة المكانية الرأسية التى تضم «على الزوال» و«راية محترقة» تجعل تمييز انغراس الذات «جمجمة وعظاماً منخورة» محض تمييز تؤكده فى مواضعه العلامة الترقيمية(:) التى تفيد التفصيل والإيضاح، وتأتى العلامة الفاصلة (،) لتفصل بين المتعاطفين، وتستقل «راية محترقة» بسطر شعرى بين فراغين يميناً ويساراً مما يخرجها عن التفصيل والإيضاح ويجعلها تتواصل عبر الجامع المكانى مع شبه الجملة «على الزوال» مع «مغروس»، فإذا المغايرة الدلالية القائمة بين المفردات الجسدية السابقة والمفردة الرمزية الموصوفة بالاحتراق «راية محترقة» تضم إلى السياق أبعاداً أوسع من مجرد الجسد، جامعة تاريخه ورموزه. يتأكد هذا فى موضع تال من الصفحة نفسها، حيث يبدو أثر «الفراغ الطباعى» داخل الجملة الواحدة:

على الزوال   رايتى مغروسة،
وفى جسدى   تشب الشهوات المورقة.

إنه التوزيع المكانى الجديد الذى يسقط بعض عناصر التشكيل الأسبق، ويدخل «الراية» فى نسقها الصحيح (مسنداً إليه) وتدخل «الذات» المقدرة سابقًا فى نويات «الراية» الدلالية مؤكدة بياء النسبة. كل هذا مع الاحتفاظ بالمفردة التى تجمع بين الدلالة الزمنية (الوقت الذى تكون الشمس فيه فى كبد السماء) وبين الدلالة المكانية (الذهاب والاضمحلال والعدم).

أما الجمجمة والعظام المنخورة فإنها تلتئم فى «جسدى» الذى يستدعى مباشرة لازمه: «الشهوة». والالتئام جسداً يضع الشهوة فى حيويتها «تشب الشهوات المورقة». كل هذا التحويل لمفتتح الصفحة يتم بفضل الفراغ الطباعى بين شبهى الجملة: (على الزوال ـ وفى جسدى) وبين ما يتعلقان بهما، فهو ـ وحده ـ يقيم الفارق المكانى بين امتداد التركيب اللغوى أفقيًا دون تخلل الفراغ له، وبين قسمة هذا الفراغ للتركيب إلى شطرين فى سطرين متتابعين.

إن تكرار مفردات بعينها يمكن أن يجذب التركيبين المختلفين إلى مستوى من التشابه قد يخل بإبداع أحدهما، ومن ثم فيجب على مثل هذه التراكيب أن تحقق اختلافها على مستوى آخر، وهو ما حدث فى المثال السابق على المستوى الطباعى بفضل تقنية فراغاته.

إن مكانية «اللغة» تمثل سياقًا بصرياً له ثوابته كما له متغيراته، وبتعبير آخر له معياريته كما له انحرافاته، تنجذب إليه دوال «اللغة» وتنتظم وفقًا لنظامه، فمنه تبدأ علاقاتها، وإليه ترتكز احتمالات دلالتها. ومما لا شك فيه أن سياقًا، له كل هذه الوظائف، لابد للغة من أن تنطبع على مثاله وتمتلك من السمات والخصائص ما يمكنها من هذا.

إن كل عمل شعرى لهو لغة نوعية داخل اللغة العامة، بمعنى أنه مجموعة اختيارات لغوية: وحدات معجمية وتراكيب نحوية وحتى أصوات، وتخضع هذه الاختيارات لعمليات من العنف المنظم عليها، الأمر الذى يدفعها دفعًا إلى التشكل نظامًا برغم محدوديتها. ومن ثم فقد كانت «الأسلوبيات» الحديثة ذات صواب إلى حد ما حين قصرت اهتمامها على تحديد وقائع لغوية بعينها ورصدها ثم تحليلها أسمتها وقائع أسلوبية، وبالتالى أناطت فنية العمل الفنى فى عمومه بهذه الوقائع، إلا أن أمر النقد غير أية أسلوبية مهما بلغت محاولات توسيع مجالات عملها، كالأسلوبية النصية على سبيل المثال.

«النقد» يشتغل على العمل الأدبى بهدف محدد هو إنتاج دلالته النصية، وهو، فى سبيله هذا، يشغل جميع المعطيات التى بين يديه، سواء كانت علومًا تطبيقية، أو كانت علوماً إنسانية ولغويات، ما كانت تلك المعطيات قادرة على فك شفرات Codes العمل. وبالتالى يتماس «النقد» فى

مرحلة من مراحل اشتغاله بالأسلوبية دون أن يسميها، وحتى دون أن يعترف بهذا التماس، مرتكزاً فى هذا وذاك إلى أن اختلاف الهدف ومغايرة الناتج يجعلان تداول مصطلح نوعى خاص بحقل آخر، داخل خطابه، أمراً قريبًا من الاضطراب المنهجى، إن لم يكن للناقد فلقارئ نقده.

وفى هذه المرحلة من دراسة ديوان (هكذا قلت للهاوية) يجرى الاهتمام بطبيعة التشكيل اللغوى على ضوء نتائج تحليل التشكيل الطباعى، وهذا التناول يرمى إلى رصد الاختيارات الشعرية الأساسية التى جرت داخل اللغة، والتى دفع بها الإبداع دفعًا لتصبح النظام الشعرى فى الديوان. وبحسب سماتها، وكذلك خصائصها، يتولد عنها «خطاب» كتابته الشعرية.

يتوزع «الديوان» إلى نمطين من أنماط التشكيل اللغوى، وكلا النمطين من نواتج هيمنة القيم الكتابية على القيم اللغوية بشكل عام، ودخول «التشكيل الطباعى» عنصراً رئيسيًا من عناصر البنية النصية، الأمر الذى دفع بالتجريب الشعرى إلى العنف باللغة، هذا العنف الذى تجلى فى نمطين:

الأول: التفكيك، والثانى: المراكمة.

أولا: التفكيك، وأول مظاهره غياب السياق اللغوى ودخول الفراغ الطباعى داخل السطر الشعرى فاصلا بين الجملة وسواها، سواء كانت جملة أيضًا أو كلمة أو أقل. يقول الشاعر:

١ ـ وانفرطت:
صهيل فى سهول ما   عاصفة الصحراء تقصف الخزعبلات الجميلة
رأسى على طبق من الفضة كيف تنحنى فترمقنى الحلمتان
بالسؤال   من يدير الآن خده اليسارى لماذا جعلتنى مدينة حصينة
وعمود نار وأسوار نحاس   غيم يهطلنى أشلاء   مرأة ترعى أنوثتها لى
وتمنحها لأول عابر سبيل   شعارات
مجففة فى السوق ذاكرة أهبها للكلاب السعرانة   الحنين...
(الديوان ـ ص: ٦)

٢ ـ عاريًا وقد مرت العربات جميعًا   أنا آخر الضالين أنتظر القراصنة   ابتعدوا قليلا
عن أظافرى   هاكم طائرًا أجنبيًا يقف على سور شرفة يلوح
لى ما الذى جرى
فى النوم طلقة أم وردة   والنعاس يضئ الخطى السائخة...
(الديوان ـ ص: ٤٦).

٣ ـ ...   للزرقة منقار وأجنحة نحاس وصرخة وألفة من ذا الذى يطرق الصمت
انتصافه إذن   طائر بربرى يرف على أرقى   فمن يدفع للبيضاء رشوة
التواطؤ موصدة بمزاليج من حبر وأنبياء   نمشى قتيلين على ليل وليل
يكظم الغيظ لا تنازلات أو أناشيد   إلى ضفة ثالثة إليها لا تقتربوا...
(الديوان ـ ص: ١٠٤).

إن دخول الفراغ الطباعى داخل السطر الشعرى دخولاً تأسيسيًا له يحرر اللغة من الارتهان إلى النموذج الألسنى فى إنتاجها دلالتها، وبالتالى يحررها من الارتسام فى سياق لغوى، الأمر الذى يقارب بين شعرية هذا النمط وتيار الوعى فى الرواية الحديثة، خاصة فى تقنيته المميزة له والمعروفة بـ «التداعى الحر» المرتكز إلى عوامل ثلاثة:

أولا: الذاكرة التى هى أساسه، وثانيا: الحواس التى تقوده، وثالثا: الخيال الذى يحدد طواعيته[١٨].

وهذه العوامل الثلاثة لا مجال فيها لعمل العقل المنطقى ولغته، ومن ثم كان «التداعى الحر» تقنية كتابية بامتياز تتجاوب مع وظيفة «الفراغ الطباعى» داخل الوحدات اللغوية. وأظهر علامات تلك التقنية هى غياب السياق اللغوى بدوره الربطى والتفسيرى لمكوناته، والتعوض منه بسياق طباعى بالقدر الذى يسهم به فى التنظيم الطباعى للجمل المستقل بعضها عن البعض، بنسبة أو بأخرى، يشير إلى وجود سياق باطن Sub-context لا يأبه بالتتابع الأفقى للجمل، وإنما يعيد تنظيم العناصر اللغوية وتأويل رموزها، ومن ثم فإن جميع الجمل فى هذا النمط قابلة لإعادة الترتيب، وإهمال البعض، فى هذا الترتيب، والعناية بالبعض الآخر. ثم إن الأمر، بعد ذلك، يظل مطروحًا لعملية تأويل موسعة تفتح «التشكيل اللغوى» على الخطابات التى تتماس معها جمله، ومن ثم يمكن بناء السياق الباطن باعتباره خاصًا بالإنتاجية الدلالية.

فى المثال الأول يوجه فعل الانفراط التشكيل اللغوى بعده ليأخذ النمط التفكيكى، حتى إنه يوهم بأن هذا التشكيل حتمية دلالية يفرضها الفعل/ الجملة (وانفرط/ ت)، غير أنه ما من شئ ليس قابلا للانبناء والتنظيم ما دام وجوده يمتلك أهدافًا دلالية.

وليس كاللغة فى كل صورها وعناصرها شىء ينطوى على ما قارب الشهوة إلى الابناء، بالغًا ما بلغ من التفكيك الذى يمارس عليها، ولا أدل على ذلك فى المثال ـ ١ ـ

من الدور الذى تضطلع به أداة الاستفهام: «كيف» التى تغطى جميع الجمل الخالية من الاستفهام، أما هذه الجمل التى لحقت بها أداة أخرى فإنها ـ نظراً لقصدية الاستفهام عنها ـ توزع بقية الجمل التى تستظل بالاستفهام العلائقى لتؤكد دلالتها أساساً.

وللاستفهام المقصود جملتان:
الأولى: «من يدير الآن خده اليسارى»
الثانية: «لماذا جعلتنى مدينة حصينة...»

أما الاستفهام الأول فعام ويتضمن اصطلاحاً سياسياً هو «اليسارى»، وهو ما يجعل هذه الجملة تجذب إليها كل ما يمكن أن يدرج تحت الخطاب السياسى فى المثال من قبيل:

ـ «عاصفة الصحراء تقصف الخزعبلات القديمة» (كيف).
ـ «شعارات مجففة فى السوق» (كيف)

وتجذب جملة الاستفهام الثانية ما يخص الذات وخصوصاً:

ـ رأسى على طبق من الفضة (هذا تناص مع الحكاية الإنجيلية عن مقتل «يوحنا» المعمدان والإشارة إلى «اليهود» ولو لم يصرح بها (كيف).

ـ «غيم يهطلنى أشلاء» (كيف).

من الواضح ـ إذن ـ أن ثمة علاقة قوية بين جمل الخطاب السياسى وجمل الخطاب الذاتى، فهذا الأخير ناتج الأول، وأن الاندهاش الذى يضفيه الاستفهام عليها يشير إلى مفاجأة السياسى وفجيعة الذاتى، هذه الفجيعة التى تنبش فى ذاتها عن تشابهاتها: «مرأة ترعى أنوثتها لى وتمنحها لأول عابر سبيل».

لا مناص ـ إذن ـ من الفرار، الفرار من التاريخى، سواء السياسى أو الذاتى: «ذاكرة أهبها للكلاب السعرانة»، ولابد من التحول إلى الحلم بالمغيب: «صهيل فى سهول ما» ويرف فى أفق الجملة الاستفهام ـ كذلك ـ: «كيف».

إن عنصراً لغوياً واحداً ـ فى ظل غيبة السياق وحضور الفراغ الطباعى ـ قادر على تنظيم بقية العناصر تنظيماً منتجاً للدلالة، كما فى المثال السابق والأمثلة التالية. المهم، بهذا الصدد، أن التشكيل الطباعى يفرض على اللغة سمات وخصائص تؤكد أماميته Foreground حتى على اللغة نفسها.

ثانيا: المراكمة، سبق القول إن غياب وحدة سيمية ما seme فاعل مثله مثل حضورها تماماً، وإن كان ذا فعالية نوعية مغايرة. وإذا كان وجود الفراغ الطباعى قد دفع باللغة إلى الحد الذى بنت دلالتها أداة استفهام، فإن غيابه، أى امتداد اللغة طباعياً بعرض الصفحة دون أية فراغات، له أثر حاسم فى النمط الثانى من نمطى التشكيل اللغوى كما فى المثالين التاليين:

١ ـ «أنا سيد الأفول»
صولجانى صرخة.
وتاجى الذهول.
فلماذا تقف الكائنات العاوية على كتفى وتنعقد فوقى أسراب البكاء سحابة طيبة موجعة على أفولى وشرا رحيما على ذهولى إلى أن يدركنى خلى المخاتل فى هيئة أرنب برى فيخطفنى اختطافا إلى البرارى المرتجلة نعدو طليقين واثقين نقضم العشب ونرتق البصيرة المخادعة إلى أن ينفد البكاء وتهبط عن كتفى الكائنات فارانا عاريين مقرورين على لجة رحيمة....
(الديوان ـ ص: ٥٠)

٢ ـ تقول هو الغاية والبرهان فاخلع الآن نفسك وتقدم باليسرى تجد ريحًا وريحانًا وحلبة مباحة للانتهاك انتهك ولا تبق على خزعبلة واحدة وأطلق الطيور كلها شاهرة الأنياب والمخالب إلى أن يشبع الجوعان ويرتوى العطشان وترتقى سدة العرش سيدًا شهيدًا

(الديوان ـ ص: ٥٤)

ليس للشعرية، مطلقة، أنماط، بل تقنيات صوغ وطرائق أداء. غير أنها، فى المقابل، فى وجودها الفعلى، أى شعراً، تشكل هذه الطرائق وتلك التقنيات أنماطاً شعرية، مهما تنوعت، حد الاختلاف، فإنها، جميعاً، ترتد إلى نسيج ضام يفسر اختلاف ظواهرها ويشرح تنوع تجلياتها، وينظمها

- بالتالي - في نسق منسجم ومترابط نطلق عليه شعرية «العمل» أو الشعرية النصية Textual Poetic..

وفي المثالين السابقين يتجلى «نمط» نقيض للأمثلة الأسبق في النمط الأول، حيث يغيب تماماً الفراغ الطباعي، ولكن دون أن تحضر «العلامات الترقيمية». وإذا كان الأول قد فصل، بعنف، بين العناصر اللغوية في حضوره، فإن غيابه - إضافة إلى غياب تلك العلامات - يصل، بالدرجة نفسها من العنف وربما بما هو أعنف، بين هذه العناصر، لتقوم المفارقة الأساسية بين الوجود الطباعي للغة والتراكيب اللغوية له، أي بين «الكتابي» و«اللغوي»، فبينما يمتد «الأول» وحدة كتابية واحدة، ينكشف «الثاني» عن العديد من الوحدات، الأمر الذي كان يفترض وجود العلامات الترقيمية، ربما بكثافة، لتفصل بين تلك الوحدات بما يستلزمه تركيبها ودلالتها انتهاءً كلياً أو جزئياً أو تعالقاً أو شرحاً وإيضاحاً. غير أن شيئاً من هذا لم يحدث، وإذا الجمل، برغم هذا، تتتابع وتنثال وتتراكم، بشكل يضاعف من وظيفية علامات الربط اللغوية للاضطلاع بدور نقيض لدور العلامات الترقيمية، كما يوضح التجريد التالي لها:

فـ .. .. .. و .. ..
.. و .. إلى أن .. ..
فـ .. .. و ....
... إلى أن ... و .... فـ ......
.. ..

(ص: ٥٠).

هذا إضافة إلى كثرة أشباه الجمل التي تمد من تركيب الجملة الأساسي إلى مكونات فرعية متعلقة به: «على كتفي - فوقي - على أفولي - على ذهولي - في هيئة أرنب - إلى البراري - عن كتفي - على لجة». كما لا يمكن إهمال دور كل من الحال والصفة في تمديد التركيب كذلك. كل هذا يؤدي إلى نتيجة في غاية الأهمية وهي: إن الاكتفاء باللغة والتركيز عليها، في الشعرية الكتابية، مثله مثل تفكيكها، ينقض قواعدها ويناقض طبيعتها، فالعلامات الترقيمية، على المستوى الكتابي، شبيهة بآنات الصمت في المستوى الشفاهي، وغياب الأولى كغياب الثانية، له آثاره الحاسمة على إنتاج اللغة وتشكلاته. هذه الآثار التي تتضح في التأسيسات الأولية للذات تتوتر داخل التركيب الواحد بين الموقعية المركزية لها في الوجود فيما تؤديه المفردات: «سيد - صولجاني - تاجي»، وبين هامشية هذا الوجود التي تؤديها المفردات: «الأفول - صرخة - الذهول»، ويأتي النمط التراكمي ليؤسس الإغراب السردي حلا جمالياً لذلك التوتر. ويبدو تراكم الجمل وتتابعها المتسارع، دون آنات مكانية توقفه، كأنه رد فعل سيكولوجي لتمركز الذات في هامش الوجود، فتنقطع، بلغتها، عن المتن جاعلة من الهامش كل الوجود.

إن النمطين السابقين اللذين ينطويان على تقنيات تشكيلية خاصة بطبيعة لغتهما يوجهان - كذلك - النمط الكتابي المعتاد في الشعرية الحديثة، أي التوزيع الرأسي للغة يمين الصفحة الشعرية.

سبق القول إن كل عمل شعري هو لغة من اللغة، مجموعة اختيارات من اللغة مدفوعة بقوة الموهبة وفعالية الإبداع لكي تتبنى نظاماً، ليس لغوياً، وإنما نظام شعري. وديوان (هكذا قلت للهاوية) يعتمد ثلاثة عناصر لغوية أو أربعة على الأكثر هي: الإسناد و(الحال والوصف) والإضافة (متضمنة الجار والمجرور كذلك)(*).

ربما كان الإسناد، من بين عناصر النظام الشعري الأخرى، حاملا لموقف فلسفي من الوجود؛ فهو يعبر عن وعي تركيبي تمارسه «الذات» على وجودها وظاهراته. على أن علاقة الذات بالواقع ليست بسيطة ولا مباشرة للتداخل الكامل الذي يصل حد الامتزاج بين أداة «الوعي» وناتج اشتغالها، أي محتوى هذا الوعي.

إن اللغة بوصفها أداة وعي وسيط غير حيادي، على وجه الإطلاق، يتمتع بفعالية نشطة على محورين: الواقع والوعي. فعلى محور الواقع تمتلك «اللغة» نظاماً صورياً مجرداً يمتلك مقدرة فذة على فرض أنساقه على ظاهرات

* يراجع في العلاقة البنائية بين كل من «الإضافة» و«الجار والمجرور» دراسة عبد الكريم حسن «لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات - مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثامن، العدد ١، ٢ مايو ١٩٨٩، ص: ١٧.

الواقع فرضًا قسريًا. وعلى محور الوعى، فاللغة كما سبق القول تمثل له الأداة وكذلك المحتوى حتى إن الاثنين يلتبسان ببعضهما البعض. إن اللغة التى تتمثل فى أنها «الكيفية التى ندرك بها الواقع ونتصوره»(١٩) تصير، باكتفاء نظامها بذاته وانغلاقه عليها، إلى أنها «تنتج الحقيقة الواقعية حينما تفرض نماذجها وقوالبها»(٢٠)، ولا كالنحو مثالا على هذا، ذلك أن:

> القواعد النحوية ذات طبيعة صورية (منطقية خالصة... توزع الكلمات إلى فئات تتميز صوريًا فيما بينها، وتجيز، أو تمنع، تجاور الكلمات باعتبار وظيفة هذه الفئات(٢١).

وإذا كانت قوانين الإجازة تنتج خطاب «الحقيقة الواقعية»، فإن قوانين المنع ليست تعبيرًا عن عدم إمكان إنتاج خطابات أخرى نقيضة، قدر ما هى تعبير عن قمع إنتاج هذه الخطابات. فهذه الخطابات ـ إذن ـ قائمة بالقوة ومقموعة، فى الوقت نفسه، عن الوجود بالفعل. ولم يكن وسم بعض الإنتاجات اللغوية بالاستعارية أو المجازية عمومًا إلا محاولة لإحكام علاقتها بالخطاب الواقعى (السلطوى أو المشروع).

أما فى «الكتابة»، خصوصًا الشعرية، فليس ثمة مجاز، لأنه ليس ثمة من حقيقة لغوية مطلقة يقاس إليها «المجاز». إن مبحثى الحقيقة والمجاز من مباحث شفاهية اللغة حيث سطوة «المتلقى/ المستمع» وسلطته على «المرسل/ المتكلم» تفرض نفسها على الرسالة اللغوية، بل ـ ربما ـ طبعتها، إلى حد بعيد، بمتطلباتها منها. ومن ثم، فإن هذين المبحثين ليسا أصليين فى نظام اللغة بقدر ما ينتميان إلى اجتماعية اللغة، وعلى هذا فلا تتعامل الكتابة الشعرية مع القواعد النحوية باعتبارها قوانين منع وإجازة، ولكن على أساس كونها إمكانًا، من بين إمكانات أخرى تمتلكها «الكتابة»، مطروحًا للتوظيف من قبلها.

يتوقف النحو وقواعده ـ إذن ـ عن كونه تنظيمًا لسانيًا للعالم، كما فى اللغة الشفاهية، ويصير محض أداة منذورة لاشتغال الإبداع عليها موظفًا إياها لاقتناص «الواقع» أو «العالم» خارج المواضعات المزيَّفة لها، وبناء عالم شعرى لا يقاس إلى سواه، عا م مفارق للمواصفات القيمية التى يحملها كل من مصطلحى الحقيقة والمجاز. إن كل ما فى العمل الشعرى المكتوب هو حقيقة بقدر ما هو موجود ويمارس وجوده داخل العمل.

ثمة ـ إذن ـ «امرأة من مطر» و«تهمى طيورًا» (ص: ٢٠)، كما هناك «نعوش شهية» (ص: ٢٩) و«أشلاء باهظة» (ص: ٢٨)، وأيضًا «قبيلة أبقار» (ص: ٥٢)، وبرابرة «يأتون.. .كلابًا ضالة، وقططًا طريدة، وبومًا، وخفافيش شهباء» (ص: ٨٣)، ولا مجاز فى الأمر، فكل هذه الكلمات كائنات فعلية بقدر ما هى شعرية. وهذا لا يلغى، مع ذلك، أنها كائنات إشكالية لا تورط معها «اللغة» ونموذجها الألسنى فحسب، إنما تورط ـ كذلك ـ فعاليات تلقى عالمها/ عملها الشعرى نظرًا لما يتمتع به الوجود الشعرى لتلك الكائنات من التباسات عديدة يحمل التشكيل اللغوى بالعديد من آثارها.

يذهب ر. بارت إلى أن «المعنى ـ دائمًا ـ على نحو تقريبى، شبه خطأ، إخفاق جزئى (إذ) لا يمكننا أن نتلفظ بالصدق بطريقة نقية»(٢٢). هذه الخاصية اللغوية، أساسًا، يتم دفعها، فى الأداء الشعرى خاصة، إلى درجتها القصوى بهدف خلخلة العلاقة الثابتة والمستقرة بين قوانين اللغة وعناصر الواقع، الأمر الذى يحرر الثانية من سلطة الأولى التى تتحول عن قانونيتها إلى أن تكون ـ كما سبق القول ـ مجرد إمكان من إمكانات أخرى كثيرة، بينما عناصر الواقع تصبح قابلة، قابلية تامة، لاشتغال الوعى الحر (الجمالى) عليها، سواء فى تركيب إبداعى جديد أو بتفكيك التراكيب السابقة. ولا شئ كالإسناد فعالية لغوية يمكنها تفكيك وإعادة تركيب عناصر وظاهرات الواقع. والإسناد موظف، فى الديوان، على محورين نصيين:

الأول: تأسيس الواقع على ضوء الوعى الجمالى به.

الثانى: إعادة بناء علاقة الذات بالواقع وموضعتها فيه.

وإذا كان الإسناد الشعرى يبدأ من الإسناد النحوى، فى العلاقة البسيطة بين وحدتين لغويتين، فإنه يتوسع بهذه العلاقة ليحتوى الجملة المركبة، بروابطها المتعددة، حتى يصل

إلى حد احتواء عدة جمل قد توجد فيما بينها روابط الجملة المركبة، وقد لا توجد. ووحدها الدلالة الشعرية تحدد بداية مثل هذه «الوحدة» ونهايتها، من حيث مدى تعلق «الدلالة» في جملة أو عدة جمل بالجملة الأولى، كما توضح هذه الأمثلة:

١ ـ وخلفى قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية
خلفى أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء
(الديوان ـ ص: ٨).

٢ ـ صهيل غابر يغفو على المياه .
ومرأة محلولة تطفو على حقول الفول ،
مرأة من نحاس .
حجر من سماء يحط على نافذتى .
ويومئ
(الديوان ـ ص: ٢٠).

٣ـ .. ومرأة من مطر .
تهمى طيورًا تعضنى .
أو تشربنى ،
ثم تعدو على حقول الفول :
مرأة من حجر
(الديوان ـ ص:٢٠ ، ٢١).

٤ ـ (أروض الهاوية)
.. .. ..
تنام فى حضنى طفيفة ، شائكة .
تحلم بالركض فى مراعى الصراخ ،
تقضم كسرة من قمر أو نجمة مقددة ،
وتحتسى سماء من قهوة راجلة ،
ثم
تغفو فى جسدى وريفة ، حالكة .
(الديوان ـ ص: ٨٦).

٥ ـ شمس عانس تنام فى فراشى كل ليلة
وتركلنى فى الصباح
(تلك طريقتها الخاصة فى إيقاظى)
تصعدنى إلى سماء الغرفة الواطئة .
تنهال فوقى بالنباح.
وحينما أموت ، ترتدى ثيابها ،
تمرق من ثغرة خاثرة .
(الديوان ـ ص: ٩٦).

٦ـ نديف من الظلمة والنور ينقر البصيرة الجارحة .
طيور من شفق وغسق تلم قشًا هشيمًا ،
وتبنى عشها الشوكى فى مفترق لاذع ،
تغرس المناقير الشبقة فى قلبى ،
تأكله ،
وتطعم الصغار .
(الديوان ـ ص: ١٠٠).

سبق القول إن الإسناد النحوى يبدأ بعلاقة بسيطة بين ركنين أساسيين: مسند إليه (اسم) ومسند (اسم أو فعل)، ولما كان للإسناد الشعرى مهام أبعد من هذه العلاقة البسيطة، من ثم فهو يدفع بها إلى أقصى ما يمكن من إمكانات أدائها، وهنا يبرز دور مركبات فرعية من قبيل: «المركب الوصفى» و«المركب الإضافى».. إلى آخره. وجميع الأمثلة الشعرية هنا يلعب فيها المركب الفرعى دوراً مركزياً فى قطع الجملة الشعرية عن ثنائية: «اللغة ـ الواقع» وخطاب هذه الثنائية بالتالى، ومن ثم بناء عالم النص الشعرى مستقلاً عنها، وعلى المستوى الجزئى يطرح العلاقة الإسنادية ذاتها لاحتمالات علائقية، داخل سياقها وخارجة أيضاً بغيرها من العلاقات.

ويضاف إلى المركب الفرعى دور الفضلة النحوية من «أحوال» و«مفاعيل».

ما يحدث فى الإسناد الشعرى أن الإسناد النحوى بطرفيه يفتتح أفقاً غرائبياً، غير أن جزئية التركيب الإسنادى تظل عاجزة عن حماية هذا الأفق الغرائبى من تأويله «بلاغياً» وبالتالى من ارتباطه بالثنائية التى تسعى الشعرية إلى الانفكاك منها: الواقع ـ اللغة. وهنا، يتجلى دور المركب الفرعى والفضلة فى تأكيد قطيعة الغرائبى الشعرى مع الواقعى اللغوى، نظراً لما يضيفه إلى المركب الأساسى من زيادة فى كمية الإبلاغ. ومن المستقر فى «اللسانيات الحديثة» أن زيادة

كمية الإبلاغ تؤدى إلى إتمام الجملة، وبتعبير أكثر دقة: إلى تعطيل قدرة الجملة عن ضبط حركة مكوناتها فى الوقت نفسه الذى يتقدم «السياق» حاملا، فى تقدمه، هذه الجملة المعطلة فتتلاقى مكوناتها مع مكونات سواها، وعطالتها عن أداء دلالتها مع عطالة أخرى، وإذا الدوال تتحرك وتقيم علاقاتها، أو احتمالات هذه العلاقات، فيما بين بعضها البعض، وكأن القاعدة النحوية للإسناد لم تكن أكثر من احتيال شعرى لتلاقى دوال لها أفعالها الخاصة وانفعالاتها الأكثر خصوصية ببعضها.

يتوضح هذا فى تجاوبات «الصفات» فى: «قطعان دبيحة ترتل أورادها الشجية»، وتتسع أكثر دائرة تلك التجاوبت فى الجملة التالية: «أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء»، إن المركب الإضافى الذى يمثل المكون الأساسى: المسند إليه، فى الجملة السابقة: «أشجار أفول»، تتوازى دلالياً مع المركب الوصفى الذى يمثل المكون الأساسى: المسند إليه، فى الجملة الأسبق: «قطعان ذبيحة»، وهو تواز تؤكده فى مواضعه «الفضلة/ المفعول»، ففى الجملة الأولى من «المثال» يسند إلى القطعان الذبيحة فعلا يتماس مع الخطاب الدينى: «ترتل» يتأكد بمفعوله «أورادها» أوراد الذبيحين، وتكون الصفة: «الشجية» المتجاوبة مع صفة القطعان: «ذبيحة» موقفًا للذات من الجملة كلها، فإذا كانت الجملة الثانية وجهت تلك الصفة فضلاتها «النعاس والبكاء»، أو أثمار الغياب، ليستغرق «المضاف إليه» «المضاف» مخرجًا إياه من حقله الدلالى وليصبح «المسند إليه»: «أشجار أفول» هو الآخر، كالصفة، موقفًا للذات مما فارقته فصار خلفها: اغترابًا عنه ورفضاً له.

فى المثال ـ ٥ ـ تفتتح «الصفة» نفسها السياق الشعرى، وذلك نظراً لعجز العلاقة الإسنادية بذاتها عن تحقيق القطيعة الشعرية مع الواقع ـ اللغة، فمجرد القول: «شمس تنام» ليس أكثر من تشكيل استعارى مكتمل ومنته. وحين تدخل الصفة: «عانس» على المسند إليه تبدأ تمارس فعلها على محور الاختيار: «فى فراشى» ـ «تركلنى» ـ «طريقة خاصة فى إيقاظى» ـ «الغرفة» ـ «ترتدى ثيابها». غير أن لموصوف «الصفة» ـ كذلك ـ عمله على محور الاختيار: «ليلة ـ صباح ـ سماء»، ونظراً لتباعد ـ الصفة ـ عن «موصوفها» أساسًا «شمس عانس» فإن اختياراتهما، من المعجم، تتوزع على محور التركيب توزيعًا مؤسساً للتباعد هذا وخالقًا سياقًا بانيًا لوحدة تركيبية موسعة. إن مقاربة الشمس المنكّرة بواسطة الصفة «عانس» يؤسس للمسانيد التالية، بشكل يستغرق الحقل الأنثوى تمامًا، وتسهم المركبات الفرعية فى ذلك البناء حتى يتمكن «المسند إليه» الموصوف من الفعل الشعرى، بصفته فى بعض «المسانيد» و«المركبات الفرعية»، ودون صفته فى البعض الآخر.

إن تعالق «الذات» الشعرية بواحدة من أهم مفردات الواقع الخارجى: «الشمس» يستند فى تأنيثها المعنوى فى النظام اللغوى، دافعاً به إبداعياً إلى حقل الأنوثة الكاملة، ومن ثم تصبح وقائع يوم تلك «الذات» مجموعة أفعال هذه الأنثى/ الشمس الممارسة عليها، حتى إن التشكيل الشعرى يتنزل حد الأسلوب التداولى الذى يؤكد ـ أنثوية الشمس:

تركلنى

(تلك طريقتها الخاصة فى إيقاظى)

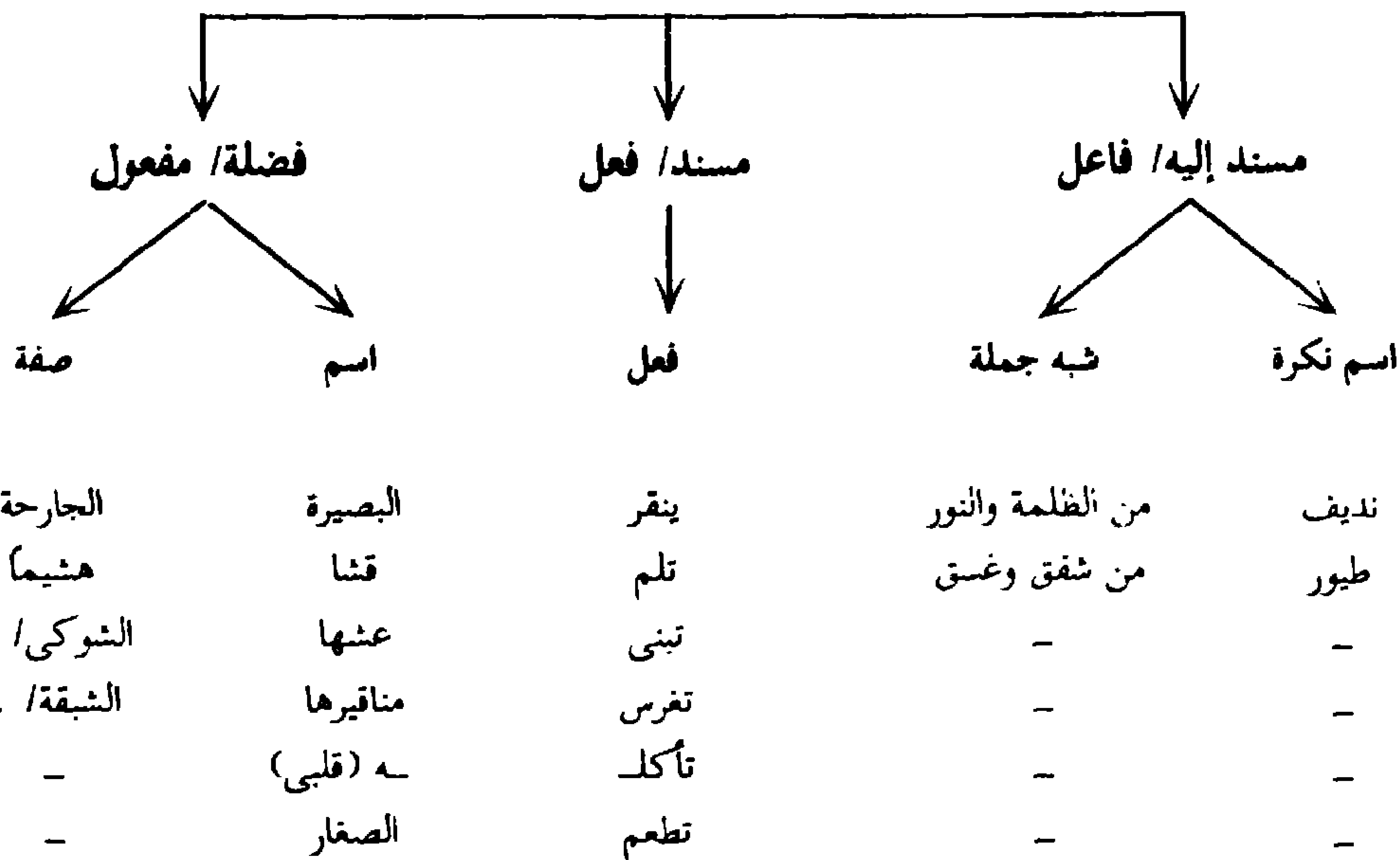
هذا الأسلوب الحامل للكثير من السخرية التى تفتتح فعلا آخر أكثر سخرية:

تصعدنى إلى سماء الغرفة الواطئة
تنهال على بالنباح

وكأن «الذات» الشعرية تبرر، عبر هذه السخرية من أفعال تلك الأنثى الغريبة، سلبيتها ولا فعلها.

إن الإسناد الشعرى، باختراقه النمذجة النحوية للعالم، يمد فاعلية عناصره، خارج التركيب الإسنادى، لتختار وتوزع، وإذا التشكيل الشعرى يشكل ذاته بذاته، دون أدنى قدر من التعسف به أو من تحديد «دواله» التى يكون لتجاوباتها خارج مواقعها النحوية أثره الحاسم فى إعادة تنظيم عناصر العمل الشعرى وتوزيع رموزه بهدف إنتاج دلالته.

فى المثال رقم ـ ٦ ـ تلعب عمومية «الدال»، خاصة «المسند إليه». دورها فى تأكيد وظيفية «المسند» باعتباره ـ وحدة ـ التحديد الممكن «للمسند إليه». وهذه العلاقة التأسيسية التى يقوم بها أحد ركنى الإسناد للركن الآخر توزع عناصر لغوية ثانوية من بينها المركبات الفرعية كإمكانات علائقية، ويمكن تمثيل هذه العلاقات كالتالى:



إن هذا المثال يقدم وحده سردية مكتملة تتكون من مواقع نحوية محددة، ومتميز بعضها عن البعض بالطبع، غير أن الدوال التى تشغل هذه المواقع لا تتمايز فيما بينها بمثل ذلك الوضوح.

تبدو الجملة الأولى جملة عامة من الطراز الأول فالمسند إليه «نديف» لا تمكن شبه الجملة والمعطوف على «مجرورها» من تحديده، فهى من قبيل الصفة التى حلت محل موصوفها، فأهدر حلولها هذا إمكان تحددها الدلالى، وتلك العمومية تتوازى مع ما للفضلة الموصوفة من تعميم. كذلك، فإن «البصيرة» كلمة تنتمى إلى الحقل الدلالى للإنسان، وعدم نسبتها إلى ذات يطلق دلالتها إطلاقًا يزيح صفتها عن الاحتمالات القائمة فى المكونات الدلالية للموصوف، وإذا المركب الوصفى: «البصيرة الجارحة» ينطوى على تعميم يتوازى مع ما فى «نديف من الظلمة والنور»، ويتوسط التعميمين «المسند»: «ينقر» الذى يحمل نبوءة ما بعده: «طيور». وحتى لا تقع هذه المفردة فى أسر المعجم الشعرى تعمم بنفس دلالة شبه الجملة الفاشلة فى تحديد «المسند إليه» السابق: «طيور من شفق وغسق»،

ويستمر المكون الفرعى فى إزاحة المعجم الواقعى مع الصفة: «هشيمًا» الواصفة للقش و«الشوكى» الواصفة للعش و«لاذع» الواصفة لـ «مفترق» التى عندها ـ فقط ـ يتوضح الجمع بين المتناقضات على خط دلالى واحد فى النديف: «الظلمة × النور» وفى طيور: «شفق × غسق» هذا الجمع الذى يضىء صفة البصيرة «الجارحة» وعيًا حاداً بتلك المتناقضات المتعاطفة، وبدخول «الذات» فى شبه الجملة المتعلقة بالفعل «تغرس» ينجذب هذا الوعى الحاد إلى«الذات»، فيتجلى استسلامها لقدرها برغم وعيها به. إنها الوضعية الاستشهادية نفسها فى المثال السابق، لا تتأدى بصدارة «الذات» للتركيب، وإنما باقتناص الواقع شعرياً فى فعله التدميرى بها وفيها، إنها ذات قتيلة تعى مقتلها فحسب، ولنسترجع دلالات العنوان مرة ومرات عديدة.

ثانياً: موضعة الذات ضمن تأسيسات الواقع: على هيئة ما سبق من اكتشاف ماهية الواقع تأتى موضعة الذات داخل هذه الماهية. وإذا كانت المواقع النحوية هناك هى نفسها هنا فإن مواضع الوحدات المعجمية تتغاير بحيث تهيمن «الذات» على التركيب وينسحب الواقع إلى التعلق به إن فضلة وإن

مركبًا فرعيًا. على أن المفارقة هنا تتمثل فى أنْ مركزية الذات فى التركيب النحوى لا تمنحها مركزية فى دلالة هذه التراكيب، ولا تغير ـ بالتالى ـ من الوضعية الاستشهادية التى كانت لها من قبل حيث كان للواقع مركزيته تركيبيًا ودلاليًا.

إن «الشعرية» فى «الديوان» تقيم حالة تعادل مأساوية بين اكتناه «الوعى» لظاهرات واقعه بما فيها «ذاته» نفسها كإحدى هذه الظاهرات، وبين اشتغال «الوعى» على ذاته فحسب، فلا ظاهرات الواقع انكشفت عن ثغرة نجاة ولو «خائرة» ـ على حد وصف الشاعر ـ ولا أبانت الذات عن أدنى إمكانات النجاة ولو حلمًا، مجرد حلم. فقط هو الوعى الشقى يرصد ملامح الفجيعة بانيًا وجهها الدميم الذى ما إن يكتمل حتى يتضح إلى أى حد تضافر الاثنان: الواقع والذات فى تحديد قسماته. من هذه الحقيقة الشعرية تمتلك مجموعة من الإسنادات تبريراتها الفكرية والجمالية على السواء:

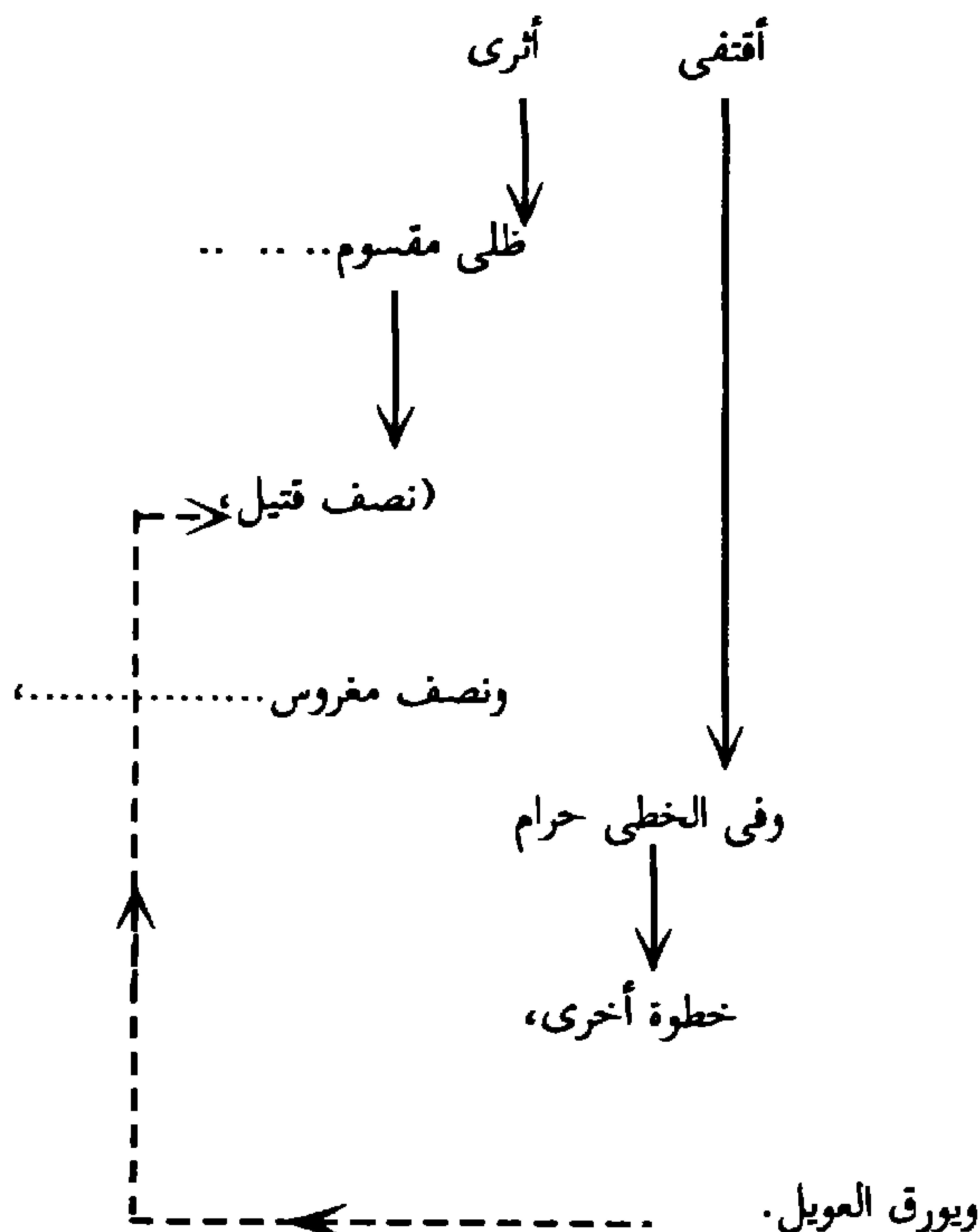
ـ أعضائى أغصان .. ..
ـ قلبى برزخ .. ..
ـ يمناى منجل .. ..
ـ أحلق .. ..
ـ يورق العويل .. ..

فكما لم يكن الأمر فى تأسيس ظاهرات الواقع محض أنسنة للعالم، ليس الأمر هنا خاصًا بعلمنة الذات، وإنما هو أكثر اختصاصًا بالتداخلات التى سبق القول فيها بين «الذات» و«الواقع» وتضافر الاثنين فى بناء فجيعة الوعى أو وعى الفجيعة:

١ ـ أعضائى أغصان تسكنها العصافير
ويأوى إليها البوم والصرخات ولا من يهشها.
وقلبى برزخ ينشق لى فى منتصف الويل
فأهوى ولا وصول.
(الديوان ـ ص: ٦).
٢ ـ .. .. أقتفى أثرى
ظلى مقسوم على خط الزوال
(نصف قتيل، ونصف مغروس صرخة فى الرمال)
وفى الخطى حرام
خطوة أخرى،
ويورق العويل.
(الديوان ـ ص: ٢١).
٣ ـ أنا سيد الغاشية
أنفخ الصور هصورًا،
ويمناى منجل يحصد الرؤوس الغافية.
فافرنقعوا عن ظلى الظليم،
انقشعوا عن مدى البصيرة العارية.
بعيدًا، إلى الوراء، بعيدًا
لأسحب سيفى كسيرًا،
وأطعن جثتى الطافية.
(الديوان ـ ص: ٦١)
٤ ـ أحلق فى غسق من بارود واحتضار
غسق قرار
وحدى مترع بالزواحف والذباب العاطفى
أنهشه، ينهشنى
ويخفى سمه فى بدنى،
ويتركنى على شفير ضرير
أحلق برهة مالحة طليقًا
(الديوان ـ ص: ٧٨).

ثمة تحويل لبنية التراكيب السابقة فى «أولاً» يضع «الذات» فى التركيب الأساسى مسنداً إليه، بعد أن كانت تقع بعيداً عن هذا التركيب حيث الفضلة أو المركبات الفرعية. هنا، فى الأمثلة السابقة، تشغل الذات بضميرها المتكلم موقع المسند إليه ثم تأتى المسانيد جميعًا لتؤسس غرائبية وجودها والتى تتوسل، غالبًا، بالفعل خاصة «المضارع»، الأمر الذى يجعلها «ذاتًا» محايثة لأفعالها داخل النص الشعرى. على أن تلك الغرائبية تظل مرهونة بامتداد التركيب الأساسى إلى «فضلات» أو «مركبات» فرعية، هذه وتلك منوط بها تحييد ما يمكن قيامه من علاقات بين استراتيجيات البلاغة والتشكيل الشعرى الغرائبى. وطبيعة الجملة الفعلية تساعد فى هذا، فهى ذات قابلية فائقة للتعقيد التركيبى سواء من الوجهة النحوية أو من الوجهة التى تعنينا أى الدلالية، ففى المثال رقم ـ ٢ ـ يبدو التركيب الأساسى: «أقتفى أثرى» بالرغم من بساطة مكوناته طاويًا على تعقيد يتولد عن الوحدة المعجمية «أثرى» حيث الذهاب إلى

الخلف.. وراء، ذهاب الذات فى تاريخها، فإذا هو عالق بها علاقة الظل بجسمه: «ظلى مقسوم على خط الزوال». ومن الوحدة المعجمية «مقسوم» يتولد ما يشبه عطف البيان: «نصف قتيل، ونصف مغروس، صرخة فى الرمال». إن إمكانات توليد الجمل من التركيب الأساسى إحدى صور تعقيدها الدلالى، خاصة حين تمتد الجمل المتولدة بالتركيب الذى تولدت عنه ليغطى مساحة من الدلالة النصية أوسع مما له بنفسه. والمثال السابق معقد دلاليًا على هذا النحو، إذ إن كلا من «المسند» و«الفضلة» يقتسمان الأدوار التوليدية، وتستقل «الفضلة» بأغلب هذه الأدوار، الأمر الذى يؤكد ما سبق أن أشير إليه من دور المركبات الفرعية والفضلة فى تأسيس شعرية الديوان. والنموذج التالى أكثر تبيانًا لدور كل منهما فى توليد «المثال»:



وحتى عندما يتضخم إحساس «الذات» بذاتها، وتستولى على مساحة «اللغة» وتشكيلها، وتتماس مع الخطاب الدينى فى واحدة من أكثر لحظاته الخطابية حسمًا، كما فى المثال رقم ـ٣ ـ، حتى هنا لا تنجو الذات من قدرها، وإن امتلكت فعلها، فهذا الفعل لا يجد ما يحققه إلا فى فاعله نفسه: الذات.

فى هذا المثال تقف ـ الذات ـ فى مواجهة «الآخرين» فى موقف خطابى مباشر، وتملأ مساحة النص ضجيجًا لغويًا:

«أنا سيد الغاشية
أنفخ الصور صورًا
ويمناى منجل ..

لا يهمل اللون الطباعى القوى فى كتابة ذلك الخطاب فله أبعاده السيكولوجية، كما لا يهمل الأداء الصوتى الضاج بالقوة «فافرنقعوا» و«انقشعوا...»، وكذلك التكرار «بعيدًا إلى الوراء، بعيدًا» حتى إذا أتت الذات إلى الفعل لم تفعل إلا ما سبق أن فعله هؤلاء المخاطبون، ولكن هذه المرة على «الجثة» لا «الجسد» فقد سبق للآخرين أن حولوه بفعلهم التدميرى إلى «جثة»:

لأسحب سيفى كسيرًا
وأطعن جثتى الطافية

هكذا ـ إذ لا أمل ـ تتجلى ياء النسبة المستورة فى ضجيج الذات عن ذاتها، فليست الغاشية مطلقة كما يوهم التشكيل اللغوى فهى «غاشيتها»، وليس النفخ فى الصور قيامة مطلقة ولكنها «قيامتها». كل هذا يتوضح مع التناقض الدلالى بين فروسية التعبير «لأسحب سيفى» وحال تحققه «كسيراً». إن ناتج هذا التحقق: «وأطعن جثتى الطافية» ضيعى تماماً على ضوء التناقض السابق.

إن التحليل السابق للإسناد فى محوريه: «الذات» و«الواقع» يؤشر إلى خاصية أساسية تسم العالم الشعرى الذى يحاول بناءه، هو: دور المركبات الفرعية كشبه الجملة والإضافة والوصف، إضافة لدور فضلات التركيب، فى توجيه التركيب الإسنادى من جهة الدلالة السياقية، وتحقيق قطيعته عن أية مرجعية خارجية من جهة الوظيفة النصية. كما أن العملية التأسيسية البكر للعالم الشعرى، وهى تتوسل بالتركيب الفعلى فى زمنية محايثة لها، تبرز دوراً شديد الفعالية لبعض العناصر الاختيارية فى التركيب الفعلى؛ أعنى «الحال» و«المفعول»، وكلا الاثنين ـ على اختلاف فى الوظيفة ـ من هذه العناصر التى تهم السياق إلى درجة كبيرة، فبقدر ما هما ـ على المستوى النحوى، أى بالنسبة إلى التركيب الأساسى «فضلة»، فإنهما يمثلان للسياق عناصره البنائية الأساسية؛ فكل امتداد للتركيب الأساسى هو من عناصر السياق ومهامه التى يفتتحها ذلك الامتداد. ولكى لا تقع الشعرية الحداثية ـ وهى شعرية مفتوحة أساساً ـ فى شرك «البنية» ـ وهى نظام مغلق فى الأصل ـ نجد «السياق» ينكسر، أو لنقل: ينحرف، بهذه العناصر ليفتتح أفقاً جديداً للتركيب الدلالى، وليس النحوى، يقول الشاعر:

وقت هشيم ينصب الفخاخ لى.
(كلما وقعت فى فخ،
سمعت قهقهته الشامتة خلفى،
فأتشهى الفخ الجديد)

(الديوان ـ ص: ٢٤، ٢٥)

إن التركيب الأساسى للجملة الأولى إذ يعتمد على إثبات الفعالية للزمن الموات يتخير له فعلا متعدياً يعالق بين «الذات» و«وقتها» تعالقاً مأزقياً ـ «الفخاخ» ـ أى عبر مفعوله، ومن ثم يلتقط السياق هذا «الفضلة» ليضىء موقف «الذات» التى تتعمد السقوط من فخ إلى آخر (فأتشهى) المرتبط دوماً بشماتة «الفخ» نفسه، وكأن الرضا بالهزيمة يفرغ المنتصر من لذة انتصاره، غير أنه ـ بلا شك ـ لا يزحزح المهزوم عن وضعيته. وهكذا تأتى الجملة الأخيرة (البعيدة فى آخر الصفحة) مؤسسة لهذه الدلالة:

فأمشى: مرحًا،
أغنى
للخسارات القادمة

(الديوان ـ ص: ٢٥).

وفى موضع آخر يوجه «المفعول» لغة السياق ذاتها، يقول رفعت سلام:

أنشع الزمن.
يأوى إلى جسدى، ويبنى عشه باتساعى،
قشة فقشة من الفصول البائدة.
شعوب وتقاويم وحروب وغوايات ودسائس
ومجاعات وأعراس وأوبئة
ومنجنيق وقلاع وسجون وطبلخانات وولولات شاردة
(كيف اتسعت لهم، جميعًا)
لهم جسدى ...

(الديوان ـ ص: ٧٤)

ثمة حركة للزمن تغطى وجود «الذات» وعيًا وجسداً، فامتلاء الوعى بطبيعة زمنها مطلقًا يمنح ذاته هذا الفعل اللازم/ المتعدى بنفسه برغم لزومه: «أنشع الزمن»، غير أن مفارقة الوعى لوطأة ذلك الزمن لا يسلبه فعله وإنما يحوله فحسب باتجاه الوجود الفعلى للذات جسداً: «يأوى إلى جسدى». إن «الجسد» ليس شيئًا مغايراً لـ «الوعى» بل إنه السطح المرآتى الذى ينعكس عليه محتوى ذلك الوعى، ليس انعكاسًا سلبيًا وإنما انعكاس تشكيلى لهذا السطح، وهو ما يعبر عنه: «ويبنى عشه باتساعى» ليفتتح «المفعول» حركة السياق: «قشة فقشة» ويتولد عن «التمييز» أو يتفجر كل ما تحتويه الفصول البائدة من مفردات تتنوع وتتباين غير أنها تلتئم جميعاً عند الجملة الأخيرة: «لهم جسدى».

وكالمفعول، «الحال» عنصر سياقى فى الوقت الذى يقتنص دلالة التركيب الأساسى إلى داخل العمل قاطعًا إياه عن خارجه، يقوم بتأسيس سياق يؤكد هذه القطيعة:

بومة لئيمة .
حطت فوق شعرى: فجيعة أو عمى
(لست طللا ، بالتأكيد ، لكنها رأتنى فى الظهيرة)
وأفرخت ـ فى بصرى ـ ظلامها ، وبحرًا من نواح .
أطفو عليه : قشة أو معصية
وفوقى تعبر الفصول الحافية
لا أرض تعرفنى ولا الشمس الكليمة
(الديوان ـ ص: ٩٧)

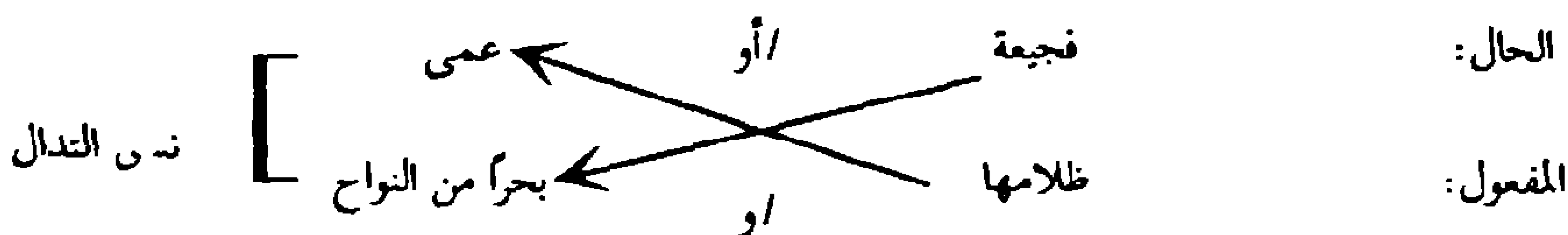
إن الموقعية النحوية المتأخرة التى للحال ـ معياريًا ـ تشى بالوظيفة السياقية لها خارج التركيب الأساسى، هذا إضافة إلى وظيفتها الانحرافية بهذا التركيب شعريًا. ثمة ـ إذن ـ وعى بما تقدمه المعيارية النحوية يؤازر الوعى الشعرى بأهمية أن تحقق الوحدة المعجمية المنتقاة «حالاً» صدمة لتوقعها الذى يحمله ضمن مكوناته الدلالية «عاملها»، فحين تهز «الحال» من الوضع الدلالى القار لهذا «العامل» فإنها ـ بالتالى ـ تتيح للسياق حرية إنتاج وحداته، الأمر الذى يطرح «الإغراب» خاصية أصيلة فى تشكيل لغوى كهذا السابق، وعلى وجه التحديد حين يتوسل الشعرى بالصورة، لينتج دلالته عبر تدال الوحدات التشكيلية؛ أى عناصر الصورة التى تتدال فيما بينها مقيمة روابطها ـ وهذه إحدى ميزات الصورة الشعرية ـ خارج التتابع التركيبى (اللغوى) لعناصرها كما سوف يتضح.

إن اختيار وحدة معجمية ما ـ معياريًا ـ يكون موجهًا للاختيارات الأخرى من المعجم. وبعض تقنيات الشعر يعمل مثل هذا التوجيه فى بعض المواضع ثم يخترقه داخل تركيبه نفسه لتتناسج عناصر التشكيل الشعرى من كل من المعيار اللغوى والانحراف عنه. إن «الشعرية»، خاصة شعرية الحداثة، لا تعرف حكم القيمة المسبق، ولا تميز بين معيار وانحراف أو حتى إغراب فى عملية انبنائها، فهى لا تتعلق بجزئياتها، وإنما تظل صالبة اهتمامها بالمنتج النهائى أى النص، وعلى هذا نجد وحدات معجمية منسجمة معًا على ضوء من الحقول المعجمية كالتالى:

بومة.. ..
حطت فوق.. : .. .. ..
(.. طللا.. .. .. ..)
وأفرخت ـ فى .. .. ـ .. ، .. .. ..

هذا التأسيس المعيارى للتراكيب الأساسية ينفجر تمامًا مع وصف «المسند إليه»/ «بومة»، فى السطر الأول أو الجملة الأولى: «لئيمة»، فهذه الصفة تدخل البومة فى حقل خلقى يمنح أفعالها (المعيارية) قدرة امتدادها، كعامل نحوى، إلى وحدات معجمية غير معيارية، أى انحرافية، لها موقع «الفضلة» النحوى: حالا ومفعولا كلاً فى موضعه الوظيفى من السياق.

إن الصفة: «لئيمة» تتضمن حكمًا من الذات/ المتكلمة (مع التحفظ على كل دلالات الكلام) يؤسس لطبيعة علاقتها بالموصوف «بومة». وهذه العلاقة التى تنطوى عليها الصفة تفعل أولى انحرافات التركيب الدلالى المتمثلة فى شبه الجملة الظرفى: «حطت فوق شعرى» و«أفرخت ـ فى بصرى». وليستثمر السياق كل محمولات «البومة» الدلالية يعلق على انحطاطها بقول (نفس التحفظ) الذات «لست طللا، بالتأكيد، لكنها رأتنى فى الظهيرة»، أى واضحًا ومنكشفًا عن كل خراب روحه.. ويأتى دور «الفضلة»:



فإذا ما امتلكت «الذات» أفعالها اتخذت لتشكيل لغتها النسق نفسه متكئة إلى البحر «بحر من نواح» الناتج عن إفراخ البومة والمتدال مع انحطاطها فجيعة لتمتد بالسياق مموضعة لذاتها، على ضوء ما سبق، وجوداً هشّاً «قشة» أو هامشيًا (مرفوضًا) «معصية»، ويلتئم التخييران على قاعدة الاغتراب فى السطرالأخير: «لا أرض تعرفنى ولا الشمس الكليمة» إن ما سبق جميعه ـ يمثل الوحدات التشكيلية الكبرى: الوحدات الدلالية التى تتخذ، فى الغالب، السرد تقنية لغوية، ومن ثم كان للتركيب الفعلى المعقد تركيبيًا دلاليًا الصدارة فيها، على أن الديوان يتضمن تقنية إسنادية بسيطة للغاية تتوسل بالتركيب الاسمى، إن فى هجاء الواقع وإن فى رثاء الذات، كما فى الأمثلة التالية:

ـ شاى بارد فى الصمت (الديوان ـ ص: ٣٠).
ـ وردة بوار (الديوان ـ ص: ٣٣).
ـ طريق على ماء مريب (الديوان ـ ص: ٣٨).
ـ مبعثراً على الحافة (الديوان ـ ص: ٤٥).
ـ سم شهى (الديوان ـ ص: ٤٥).
ـ تلك الخيبات زادى (الديوان ـ ص: ٤٥).
ـ وليمة للعابر الصفيق (الديوان ـ ص: ٤٦).
ـ والعالم ثقيل على ذراعى (الديوان ـ ص: ٤٦).
ـ والنشيج سحابة أو بصيرة (الديوان ـ ص: ٤٧).
ـ مساء أجنبى ذو لكنة أليفة (الديوان ـ ص: ٤٨).
ـ عطشى جرح وعلامة
ـ عطشى ملحى إلى دم صبوح
ـ قطرة واحدة طريق إلى القيامة
ـ وكل قتل سلامة (الديوان ـ ص: ٥٦).
ـ لقمة أم نقمة (الديوان ـ ص: ٦٢).
ـ فرقعة الظلام منتصبة لا تنام (الديوان ـ ص: ٦٣).
ـ والشوارع شراك أو شباك (الديوان ـ ص: ٦٤).
ـ قبر أم برق (الديوان ـ ص: ٦٥).
ـ والبربرية محض وعد (الديوان ـ ص: ٦٦).
ـ مباحة قلعتى (الديوان ـ ص: ٦٧).
ـ غسق، وأشجار خراب مزهرة
وسماء هراء (الديوان ـ ص: ٧٩).
ـ دبيب قادم (الديوان ـ ص: ٩٣).
ـ وظلى مشنقة أو شرك (الديوان ـ ص: ١٠٣).
ـ جيوش من النمل مدججة فى صباح (الديوان ـ ص: ١٠٤).
ـ ذاكرة متخمة بالصرخات المنتهكة (الديوان ـ ص: ١٠٤).

إن مثل هذه الإسنادات البسيطة للغاية ووجودها الطباعى القائم على اختراق الفراغ الطباعى لتوالى جملها، يمثل حالة تأسيسية أولية للغة الديوان المتجاوزة للنظامين المتماهيين: نظام اللغة من جهة، ونظام الواقع من جهة أخرى. ولا تخرج تلك الإسنادات عن كونها معجمة شعرية للغة والعالم الشعريين، هذه المعجمة التى تعطل الوظيفة النحوية وتطلق، بالتالى، قدرة المفردة دلاليًا وإذا كانت القاعدة اللغوية تذهب إلى أن

> كل جملة تتكون من كلمات، أى من وحدات معجمية، يعهد إليها القيام بوظيفة نحوية محددة.. .تستلزم من كل وحدة معجمية القدرة دلاليًا على الاضطلاع بهذه الوظيفة [٢٣].

فإن «الشعرية»، فى خروجها، العنيف والواعى، على أية منظومة قواعدية، تهدر مثل ذلك التلازم بين القدرة الدلالية والوظيفة النحوية اللتين تحكمان مسألة اختيار وتوزيع الوحدات المعجمية. ومن ثم، وحيث لا مكان لاختراق القاعدة النحوية، يتم اختراق تحديد وظائفها لقدرة المفردة دلاليًا، فلا يتبقى للنحو ـ عمومًا ـ غير وجوده باعتباره موقعية فحسب قابلة للاشغال من قبل أية وحدة معجمية. مثل هذه التقنية لا يختص بها الإسناد الاسمى البسيط وإنما يؤدى التركيب الإضافى وشبه الجملة (الجار والمجرور) الدور نفسه؛ أى تأسيس معجمة شعرية للغة تقطع بينها داخل الديوان وبين اللغة عمومًا وتمثيلاتها الصورية للواقع. وقد سبق، فى كل الأمثلة السابقة، أن تجلى الدور الفعال للتركيب الإضافى والتركيب الوصفى وشبه الجملة، باعتبارها مركبات فرعية، فى ذلك التأسيس الذى يهدف إلى إخراج المفردة اللغوية عن سابق مواضعاتها تداوليًا وجماليًا، لتوجد، بالتالى وجوداً بكراً داخل سياقاتها الشعرية فى الديوان.

إن كلا من «الوصف» و«الإضافة» و«شبه الجملة» تقنيات تشكيلية تقوم بمعجمة شعرية أولى ليس على المستوى الإفرادى فحسب، وإنما تطبع بطابعها بقية المستويات من تركيبية وتصويرية وحتى دلالية، بل إن تلك الخصوصية المعجمية تفرز فى النهاية إشكالاً جمالياً على مستوى أبعد، أو فوق دلالى، هو المستوى الخطابى. ذلك أن «اللغة» فى عمومها، وإن تمتعت بالقابلية لانتهاك مواضعاتها وحتى قواعدها ونظمها، وبالقدرة على أن تظل «لغة» بالرغم من ذلك، فإنها تتمتع - أيضًا - بذاكرة قوية تضارع تلك القابلية إن لم تفقها؛ فهى لا تفقد شيئًا من تاريخها، مهما تم تجاوزه وانتهاكه، بل تظل قادرة على استدعائه فى فضاء هذا الانتهاك والتجاوز استدعاءً فاعلا فى إنتاجيته الدلالية. هنا يتجلى «الوعى» باللغة، وهنا يكون «التناص» حيلة أو تقنية شعرية يخرج تاريخ اللغة (خطاباتها السابقة جميعًا) من غيب فضاء النص، حيث يمارس أفعالا سرية قد تستلب النص ذاته، إلى شهود تشكيله حيث يخضع لرقابته وضبطه؛ ومن نواتج الصراع بين كل من «المتناص» و«المتناص معه» يتشكل نسق فوق دلالى هو «الخطاب» النصى.

الخطاب Discourse - عمومًا - ليس شيئًا، بقدر ما هو كل شئ. فبينما هو، قار متمكن، بل متسلط كذلك، غير أنه غير متعين ولا محدد، إنه بدايات الأشياء ونهاياتها - كذلك - حيث يلغى الخطاب نفسه - كحيلة منه للوجود بشكل خفى - ولا تتبقى سوى علاماته ورموزه نستعملها بريئين من أية نوايا خارج استعمالها فتنحرف به إلى حيث لا نقصد، بل ربما إلى حيث لا نعرف، حيث خطابها مرة أخرى، وكأنها دائرة مغلقة تمارس سلطة مطلقة على كل من يستعمل تلك العلامات والرموز.

الخطاب أولية معرفية، ثم هو تبادلية لها سيرورتها ونواتجها، ثم هو - ثالثًا - سلطة رمزية، أى سلطة تلغى ذاتها فى نسق رمزى مطروح على الإنتاجات المختلفة ومنها الجمالية باعتباره مجرد معطيات بريئة من أية آثار سلطوية. ومن ثم فإن هذه الرموز تمثل عمليتين مهمتين، الأولى: تلغى السلطة التى أنتجتها، وتنطوى عليها - ثانيًا - ولكن بشكل رمزى، ومن ثم فإلغاء الخطاب لذاته فى عملية الترميز تلك هو صيرورة أخرى لسلطته وأنساقها.

ولم يكن كل ما سبق من تحليلات للتقنيات الطباعية والتشكيلات اللغوية غير إشارة إلى الرعاية الفائقة التى يوليها الديوان لنسقه الرمزى حتى لا يستلبه الخطاب/ السلطة القار فيها. إن تحرير «الدال» من أسر تداوليته والوقوف بحسم، وعلى كل المستويات، فى مواجهة قدرته على استدعاء مدلوله، كل هذا لم يكن أكثر من علامة - على سبيل التشبيه - على وعى «الشعرية» - عمومًا - بتهديد الخطاب السائد وسلطته لتحققاتها، ومن ثم محاولة فصم ما يصل بين لغتها ورموزها ولغته/ رموزه من أواصر، وتتأكد نجاحاتها - خصوصًا - على مستوى «التناص» فى الديوان، باعتباره موقفًا صراعيًا بين «الذات» و«كتابتها» نفسها، حتى لا تميل إلى سواها، وبالتالى إنتاجها لخطابها الخاص.

وتتنوع «التناصات»، فى الديوان، من الخطاب الدينى، ويمثل أكثر ظواهرها شيوعًا، إلى الخطاب التاريخى وهو أقل شيوعًا، ثم الخطاب السياسى بوقائعه ومنطوقاته المختلفة. وكالتنوع فى التناصات تتنوع آليات الاستيعاب من «التوظيف» و«التحويل» و«التعليق» فى الخطاب الدينى إلى «الترميز» فى الخطاب التاريخى، وحتى «السخرية» فى الخطاب السياسى.

أولا: «التوظيف» و«التحويل» و«التعليق» فى الخطاب الدينى

(يقول) «الشاعر» أو يكتب - للدقة -:

وينهار فضاء»

كسرًا أو شظايا مسمومة سامة ألملمها زادًا وأغرسها فى قلبى فتشب حقول من هجير يسكنه البوم والعقبان يتقروننى كلما نعست أو أسنت سنة واحدة فأبكى ضعتى وهوانى إلى أن يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود.

ولا أبين

(ص: ٥٠، ٥١).

إن التناص مع الخطاب القرآنى فى «إلى أن يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود» لا يفرضه سياق ولا

تفترضه دلالة، وإنما هو اختيار حر إلى درجة بعيدة، وهذه إحدى الصور النموذجية لآلية «التوظيف التناصى»، فحيث تنتفى «الحتمية» يتجلى الإبداع تجليًا كاملا. ومما لا شك فيه أن «الآية القرآنية» بدلالتها التزمينية للصوم داخل سياقها غير مقصودة هنا تمامًا، وإنما يتكئ «الشاعر» على الدلالة التمثيلية لظهور الفجر فى تمايز الخيطين: الأبيض والأسود، والتى بررت إسناد الفعل «يتبين» إلى «الخيط»، فيسقط الهدف التمثيلى، ويعامل إسناده بحسب رؤيته «الشعرية» التى تهدر الثنائية: «مجاز - حقيقة» وترى أن «النحو» لا يتضمن أية قسرية معجمية لتقيمه فاعلا على محور الاختيار، ومن ثم فمقدرة «الخيط» مجرد «الخيط» على أن يتضح ويظهر طبيعته وملامحه فى مقابل الذات العاجزة عن الاتضاح: «ولا أبين»، يؤطر الوحدة السردية السابقة داخل إطار مأساوى لوضعية «الذات» فى الواقع الذى تسرده.

ومن «التحويل» (قول) الشاعر:

غسق، وأشجار خراب مزهرة .
وسماء هراء .
يطاردنى رصاص غامض ،
وغابة من البنادق المشرعة .
لا أريم .
أقول : ادخلونى بسلام آمنين .

(الديوان - ص: ٧٩)

ثمة تماس بين الدلالة الشعرية وآليات انبنائها تشكيليًا، وبين الوحدة المتناص معها، خصوصًا فى آلية «التحويل التناصى»، لأن هذه الآلية لا تعمل إلا عبر نقطة/ أو نقاط التماس هذه. ثمة مشترك ما بين وحدة التناص والوحدة المتناص معها يعمل التحويل على دفعها باتجاه إمكان دخول الوحدة الأخيرة عنصرًا من عناصر دلالة الأولى، غير أن هذا التحويل لم يلغ دلالة أصل الوحدة المحولة، وإنما يزيحها إلى فضاء وحدة العمل. وبين الأصل فى الفضاء وتحوله فى التشكيل تقوم مساحة تفاعل تقتنصها إلى نسيجها شبكة العلاقات فى الوحدة المتناصة، وهو ما يتجلى واضحًا فى المثال السابق، فمسافة ما بين «الذات» فيه وهى تخاطب آخريها: «ادخلونى بسلام آمنين» وبين الخطاب الدينى - مشيرًا إلى «الجنة» - «ادخلوها بسلام آمنين» ترشح دلالة نعيم المخاطبين مشتركًا دلاليًا بينهم، هنا فى المثال وهناك فى الخطاب الدينى، هذه الدلالة التى يقتنصها إليه «المثال» حسب تأسيساته السابقة لكل من الواقع: «غسق وأشجار خراب مزهرة وسماء هراء» والوجود التدميرى الوحيد للآخرين المتمثل فى أدوات هذا الدمار «رصاص - بنادق» واستهدافهم «الذات» استهداف المؤمن الجنة عاملا لها: «يطاردنى»، هنا يمثل التناص التحويلى من «ادخلوها» إلى «ادخلونى» ليس يأسًا للذات من نجاتها - فحسب - وإنما كذلك نضح لشهوة الآخرين فى تدميرها أساسًا. ومن «التعليق» الذى يدخل على «التحويل» (قول) الشاعر:

أمشى .
فليتنح الجميع عن طريقى ،
أو يخفضوا رؤوسهم إلى الأرض ،
حتى أنسى
لن أخرق الأرض ، ولن أبلغ الجبال
(لست مشغولا بذلك!)

(الديوان - ص: ١٢)

فى القرآن، الآية:

«ولا تمش فى الأرض مرحًا، إنك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولاً» (١٧ - ٣٧).

يبدو المثال السابق متناصًا بكامله مع هذه الآية، وعبر تحويلات عدة يمتلك أكثر من مسافة تناصية للتفاعل، فالنهى القرآنى «ولا تمش فى الأرض مرحًا» يقابله سكوت، من المثال، عن شبه الجملة «فى الأرض»، فالفعل الشعرى «أمشى» ينطوى عليه، وهنا تحويل بالحذف. أما عن حالة هذا المشى المنهى عنه قرآنيًا أى «مرحًا» فإنه يبدل به بيانًا لهذا المرح فيما يشبه الإطناب فيه غير أنه إطناب لا يخص «الذات» وإنما «الآخرون»، ثم يأتى التعليل «حتى أنسى» ملمحًا إلى أوزارهم التى يسكت عنها. وبعد، يتم التصريح بالوحدة القرآنية المتناص معها، فى تعليق، ربما للآخرين، وربما لنا نحن القراء، يضع التعليل مرة أخرى ولكن فى صوغ تداولى يناسبهم/ يناسبنا، (لست مشغولا بذلك!) وإنما بالنسيان - النسيان مرات عديدة. إن «الشاعر» يهدر اعتراض الصوت الواقعى غير الشعرى على مشيه فى الأرض

مرحًا فيمتلكه ويعلق عليه مفرغًا إياه من معانى الاستكبار التى له فى سياقه الأول «القرآنى» وموضعاً إياه فى دائرة رغبة نسيانهم/ أو نسياننا إذ لا فرق.

ثانياً: الترميز التناصى مع الخطاب التاريخى:

ينقسم حضور «التاريخى» فى النص إلى نوعين، أحدهما حضور أسماء الأعلام، وثانيهما حضور الصوت التاريخى، ومن الأول (قول) الشاعر:

لم أعثر ـ فى جيبى المثقوب ـ إلا على أنشودة وطنية
فى مديح الحجاج الثقفى .

(الديوان ـ ص: ٨٢)

ولا يغيب «السياسى» فى التناص مع التاريخى، فهذا التعليق للأنشودة الوطنية، التى تظل عالقة بالجيب (الصدر) ولو كان مثقوباً (بالرصاص أو القوانين)، بمديح «الحجاج الثقفى» ينقل هذا الأخير إلى رمز مؤسسى له حضوره الراهن والمستقبلى، له ديمومته فى مواجهة «الذات»، كل ذات.

ومن الثانى:

أحشد ما مر فى جراب أجرجره حتى إذا
أدركنى الملل أشعلت فيه الكبريت وقلت لنفسى
البحر فى الوراء والعدو فى الأمام

(الديوان ـ ص: ٥١)

إن مقولة الفاتح طارق بن زياد: «البحر وراءكم والعدو أمامكم» تخرج عن أهدافها، وتسقط عنها مناسبتها، وتظل فى ألفاظها رمزاً دالا على مأزقية اللحظة التى تحياها «الذات» وقد أحرقت تاريخها (هل كان التاريخ بالنسبة لها احتمال نجاة؟.. ربما)، ووقفت بين التهلكتين «حالة آنية» (الديوان ـ ص: ٥١).

ثالثًا: السخرية التناصية فى الخطاب السياسى:

ربما كان التناص مع الخطاب السياسى المركز الذى منه (من رؤيته) تتنوع التناصات الأخرى داخل إطار موحد من اغتراب «الذات»، فالحدث السياسى ومنطوقه هو الحافز الآنى للذات لتتخذ موقفها، لا منه فحسب، وإنما من مبرراته فى الخطابات الأخرى. ولهذا السبب لم تكن السخرية التى تؤطر داخلها الواقعة التناصية مجرد ناتج دلالى، وإنما تشكيل يمتلك آلية استيعاب، (يقول) الشاعر:

محفوفًا أمضى .
طلل .
وفوق رأسى غيمة من حديد
(لن ينالنى ـ إذن ـ قصف الطائرات «الشبح»،
ولا مدافع الأسطول ، أو صواريخ «باتريوت»)
تهطل المن والسلوى ثلاث مرات يوميًا

(الديوان ـ ص ٢٦ ، ٢٧)

وفى موضع آخر تتضح السخرية نفسها أكثر:

أهذه خاتمة الأرض أم الفاتحة ؟
شجر ذاهل يسير نائمًا .
رمال أمة لها لغة ودين ولحى أنيقة .
(لها عواصف الصحراء، أيضًا) .

(الديوان ـ ص: ٦٨).

إن التناص، مع الخطاب السياسى، ليس واقعة لغوية ـ دلالية فحسب، بل فعالية ممتدة تصيب الوحدة المعجمية فضلا عن تركيبها كذلك، ففى «المثال» الأسبق نجد أن التركيب: «محفوفًا أمضى» جامع على المستوى الدلالى لما يليه حتى ليقوم بحذف إحدى عروتى الجملة التالية: «طلل» لدلالة الوحدة المعجمية «محفوفًا» عليه (ما حولى)، وتمثل الجملة الثانية البعد الثانى لوجود «الذات» واقعيًا، أى البعد الرأسى، هذا المتمثل فى غيمة يقوم «شبه الجملة» باستلابها تماماً من حقلها الخصيب مدخلا إياها فى حقل لا يتكشف إلا مع تفجر مكبوت الذات وهو يتناص مع حدث سياسى ـ عسكرى استطاع بكفاءة خارقة للعادة (اختراق النظام العالمى الجديد لكل العادات) أن يؤسس خريطة مبدعة تمامًا لجغرافية «الذات» الشعرية (العربية)، ليس استناداً إلى خصائص هذه الجغرافية أو تاريخية شاغريها، وإنما إلى ميتافيزيقا جديدة (فى الأقل علينا) هى قوانين السوق. «غيمة من حديد» هى ذاتها «الطائرات الشبح ـ ومدافع الأسطول ـ وصواريخ باتريوت»، كل هذا لا يتمتع بوظيفة أحادية ـ كما قد يتبادر إلى الذهن، فهى ـ وفقًا لقوانين السوق ـ تدمر فى مكان ما (العراق مثلا) و«تهطل المن والسلوى ثلاث

مرات (وجبات) يوميًا» فى مكان آخر «فوق رأسى». كأن وظائفها مشروطة بموقف الآخر (موضعه) منها، كافروها للعقاب ومؤمنوها للثواب، هذا الثواب الذى يفتتح دلالة «المثال» التالى حيث تدخل «عواصف الصحراء» معادلا قوياً للغة والدين والهيئة وكأنها القومية البديلة.. .. أية سخرية!!!

يتضح، على ضوء التناص مع السياسى، وأكثر تحديداً: على ضوء التناصين السابقين، لماذا يدخل الخطابين الدينى والتاريخى مجال تناص الشعرى معهما. إن «الدين» و«التاريخ» ثوابت الشخصية القومية، وحين تتحول إلى متغيرات، لأسباب معروفة وأخرى مجهولة بالقدر نفسه، يكون التناص معهما أبعد أثراً فى استكناه وضعية الذات الراهنة.

تتبقى أخيراً ظاهرة تناصية لم تتم الإشارة إليها هى: التناص مع الخطاب الجمالى (الشعرى) باقتناص (اقتباس) بعض منطوقاته أو أسماء أعلامه، وهذا وذاك يتم على أساس وعى «الذات» وعياً انتقائياً بالدور الذى يمكن أن تلعبه وهى تدخل فى عملية تذاوت ـ على المستوى الجمالى ـ مع شخصيات إنتاجه، وجميعها كانت شخصيات متمردة أو هامشية فى مجتمعها: الحطيئة، بشار، أبو نواس المتنبى، رامبو، مايا كوفسكى، ريتسوس...

إن «التناص»، فى ديوان (هكذا قلت للهاوية)، وتنوع ظاهراته وآليات استيعابه، كل هذا، يؤشر إلى تأسيس «العمل» لجمالياته ارتكازاً إلى «نفى نفيها»، بهدف استبعاد خطاب السلطة (الخطاب الكلى الجامع)، وقمعه عن الفعل، بإدخال خطاباته الفرعية ضمن تشكيل «النص الشعرى» ولكن، فى الوقت نفسه، خاضعًا لتوجيه هذا التشكيل ورقابة إنتاجيته الدلالية.

والتناص، فى (هكذا قلت للهاوية) رفض يتجذر جماليًا بتعرية الخطاب النقيض، لا عن منطوقه، ولكن ـ كذلك ـ عن إيديولوجيته واستراتيجيات تحقيقها، فتسقط الأقنعة الرمزية جميعًا ويتجلى وجه السلطة بقسماته الفسيفسائية الشوهاء.

والتناص ـ أخيراً ـ فى الديوان مساحة لاستعلان «الذات» المقموعة والمهدرة، الذات/ الضحية؛ فتفكيك بنية الخطابات المتناص معها والانتقاء منها يعمل، من جهة أخرى، على بناء الضحية التاريخية لامتلاك تلك الخطابات بنية/ سلطة منغلقة على ذاتها وأقنعة / رموزاً تمتلك أنساقها قدرة فائقة على اقتناص ما سواها واحتوائه وتحويله، ومعيدة ـ فيما بعد ـ لهذه الأنساق انتظامها الذاتى، مزيفة أى وجود لكل ما سواها وكأنها مطلق من المطلق.

عبر «التناص» ـ إذن ـ تتجلى «الذات»/ الضحية وتستعلن مأساتها، ويتضح بعد آخر من أبعاد جماليات ديوان (هكذا قلت للهاوية) هو: بعد الخبرة الحسية التى تجسد وعى تلك الذات بوضعيتها داخل النص/ خارجه، فغياب المطلق من مساحة وعى الذات بذاتها وبواقعها جمالياً يفترض حضور النسبى، وبتعبير أدق: حضور الإنسانى، ليس قيمًا ومثلاً، ولكن حضوراً جسدياً، باعتبار الجسد هذا السطح المصقول للغاية من الحواس والأعصاب والخلايا الذى عليه تقوم العلاقات الأولية، وفى الوقت نفسه الجوهرية للذات بواقعها.

على ضوء ما سبق يمكننا تفسير مفارقة حضور «الذات» «أنا» فاعلة ومنفعلة فى التشكيل اللغوى وما تفترضه «الكتابة»من غيابها عن «الفعل» فيها أو «الانفعال» بها، ذلك أن الكتابة لغة شيئية بكل ما تعنيه الكلمة.

ليس ثمة تناقض ما، فإن وصف ظاهرة ما وصفًا بانيًا لماهيتها ليس حصريًا إطلاقًا إنما أغلبى، وانشغال الديوان فى معظمه بتأسيس جمالياته ضمن الإنتاجية الحرة المسماة كتابة لا يمنع أن تمتلك أشياء هذه الكتابة ـ بما فيها «الذات» ـ أصواتها، دون أن يخدش ذلك من وجودها الكتابى.

أخيراً، فربما لم يترشح عن إبداع الحداثة الشعرية ـ إلا قليلاً ـ مثل هذا الوعى الفادح الدلالة بمأزقية حداثة «الذات» فى بنية مجتمعية متخلفة تمتلك سيرورتها ـ فقط ـ بفضل آليات متكاملة للقمع، قمع الروح والعقل، فضلا عن قمع الجسد.

الهوامش:

١ ـ رفعت سلام، **هكذا قلت للهاوية** . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ .

٢ ـ رولان بارت ، **درس السيميولوجيا** . ت: عبد السلام بنعبد العالي ، توبقال ، الدار البيضاء ، ط ٣: ١٩٩٣ ، ص ١٢ .

٣ ـ ن. م ، ص ١٤ .

٤ ـ جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**. ت: كاظم جهاد ، توبقال ، الدار البيضاء ، ط ١: ١٩٨٨ ، ص ١٠٧ .

٥ ـ ف. دى. سوسير ، **علم اللغة العام** . ت: دريوئيل يوسف عزيز ، بيت الموصل ، الموصل ، ط ٢: ١٩٨٨ ، ص ٤٨ .

٦ ـ تيرى إيجلتون ، **مقدمة فى نظرية الأدب** . ت: أحمد حسان ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٩١ ، ص ١٧١ .

٧ ـ يراجع: فاطمة الطبال بركة ، **النظرية الألسنية عند ر. چاكوبسون**، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١: ١٩٩٣، ص ١٧٧ .

٨ ـ يراجع چون كوهين ، **بنية اللغة الشعرية** ، ت: محمد الولى ومحمد العمرى ، توبقال ، الدار البيضاء ، ط ١: ١٩٨٦ ، ص ١٩٦ .

٩ ـ سامى أدهم ، **فلسفة اللغة** . المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١: ١٩٩٣ ، ص ١٥٣ .

١٠ ـ چون كوهين ، م. س ، ص١٦٩ .

١١ ـ **معجم الفيزيقا الحديثة** . مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، الجزء الأول ، ص ١٤٧ .

١٢ ـ خوسيه ماريا ، **نظرية اللغة الأدبية** . ت: حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د. ت ، ص ٢٢٢ .

١٣ ـ ن. م ، ص٢٢٥ .

١٤ ـ والتر ج. أونج ، **الشفاهية والكتابية**. ت: حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة ، الكويت ، فبراير ١٩٩٤ ، ص ٢٢٢ .

١٥ ـ محمد بنيس ، **ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب** . دار التنوير ، بيروت ، ط ٢: ١٩٨٥ ، ص ١٠٦ .

١٦ ـ Gerard Lapacherie - The Poetic Page - **ALIF** - The American University in Cairo - cairo , 1982, p. 60

١٧ ـ خوسيه ماريا . م. ش ، ص ٦٥ .

١٨ ـ روبرت همفرى ، **تيار الوعى فى الرواية الحديثة** . ت: محمود الربيعى ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٦٥ .

١٩ ـ آدام شاف ، **اللغة والواقع** ، ضمن كتاب: **المرجع والدلالة فى الفكر اللسانى الحديث** ، مجموعة مؤلفين ، ت: عبد القادر قنينى ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ ، ص ٣٥ .

٢٠ ـ ن. م ، ص ٣٩ .

٢١ ـ چون كوهين ، م. س ، ص ١٠٣ .

٢٢ ـ تيرى إيجلتون ، م. س ، ص ٢٠٣ .

٢٣ ـ چون كوهين ، م. س ، ص ١٠٥ .



طه حسين
تفكيك مبدأ المقايسة

عبدالله إبراهيم*

- ١ -

ظهر طه حسين في نهاية الربع الأول من القرن العشرين وكأنه سهم انتزع عذرية الخمول التي يحتمي بها الفكر العربي، ومنذ ذلك الوقت تفجّرت حوله مواقف متباينة، أفضت إلى ظهور «قراءات» متضادة لفكره ورؤيته ودوره في الثقافة العربية الحديثة. وانتظم حوله مع الزمن ضربان من القراءة، قراءة أولى اعتبرته مهدداً لمنظومة القيم الدينية والفكرية والأدبية الموروثة، وقرأته ضمن سياق ثقافي له مقولاته المستقرة الثابتة التي احتجبت وراء تصورات دينية وفكرية محددة، لم تكن قادرة على تجديد ذاتها طبقاً لمقتضيات التحديث العام الذي شهده العصر[1]. وقراءة ثانية مضادة تماماً أدرجت طه حسين ضمن مشروع التحديث، واعتبرته ممثلاً لحركة التنوير في الثقافة العربية، وقرأته في ضوء المقولات التي شاعت في أوروبا إبان القرنين الثامن والتاسع عشر، وهي الحقبة التي عرفت بعصر التنوير، باعتباره ثمرة صراع الفكر العقلي والتجريبي ضد الكنيسة منذ بداية عصر النهضة. وجرت مقايسة بين طه حسين من جهة ومفكري عصر التنوير من جهة ثانية، فاعتبر مشروعه الفكري «قمة عصر التنوير في عالمنا العربي المعاصر»[2]، وأنه ثورة «تنويرية»[3]، أو أنه «ذو طبيعة تنويرية»[4]، كما وصف بأنه مشروع تنويري جذري وشامل يتضمن عناصر عقلانية تنويرية كونه نقل النظرة إلى التراث من الحيّز اللاهوتي الذي يقدس الماضي ويسمو به عن النقد إلى الحيّز التاريخي الذي يرى الماضي صيرورة موضوعية ينبغي أن تخضع لمناهج التحليل والنقد، وأنه واجه التزمت الديني مواجهة جذرية لم تخف حدتها على مر الأيام، وأنه آمن بوحدة الثقافة الإنسانية، وجمع بين الفكر والممارسة في وحدة مدهشة، وأخيراً أدرك العلاقة العضوية بين حلمه التنويري وبين الأرضية السياسية

* باحث عراقي، كلية الآداب - زوارة ليبيا.

والاجتماعية، فلا تقدم دون عقلانية، ولا عقلانية دون العلم وتجديد العقل(٥). وعلى هذا عُدّ «رمزاً ساطعاً» من رموز التنوير(٦).

تظهر «قراءات» طه حسين، وكأنها ملتبسة مع ذاتها، أكثر مما هي معنيّة بموضوعها، ومع أن خطاب طه حسين نفسه لايخلو من تموّج وإيحاءات، ومسيرته الفكرية لم تستقم متصاعدة في خط متدرّج، إنما شهدت التواءات وانكسارات، فإن تلك القراءات لها أزماتها وأشكالاتها الخاصة، ذلك أنّ كلا منها أنتجت طه حسين طبقاً لمقاييسها، فركّبت له ولمشروعه الفكري والنقدي صورة معينة توافق «المرجعيات» التي تصدر عنها. ففي القراءة الأولى، وهي الأسبق زمنا، ركّبت له صورة المارق الهدّام الذي لايتورّع عن العبث بمقدسات الذاكرة الجماعية «للأمة» والذي طال شكّه كل شئ، وفي القراءة الثانية ظهرت صورته على أنه في طليعة النخبة الحيوية والفاعلة والمستنيرة التي تريد أن تدفع «الأمة» إلى ميدان الفعل العقلي الحداثي، وتقطع الصلة مع كهوف الظلام وغياب الوعي. ويتأتى الالتباس الخاص بهاتين القراءتين من أنهما تتقصّدان عسفاً إدراج طه حسين في سياق يوافق مقاصدهما، أكثر مما يعني بطه حسين نفسه. فالانقسام على الذات، واستبداد ثقافة التطابق مع النفس من جانب، والتطابق مع ثقافة الغرب من جانب آخر، دفع إلى الأمام بطه حسين، ليكون هادماً وبانياً في الوقت نفسه. ومع أن فعل الهدم يقترن غالباً بفعل البناء، وفعل البناء يقترن هو الآخر بفعل الهدم في الممارسة الثقافية المسؤولة، فإن ظهور طه حسين، مرة على أنه يهدم كل شئ ولايبني شيئاً، ومرة على أنه يبني من لاشئ، هذا الظهور الذي يعبر عن طبيعة الازدواج في قراءاته، إنما يتصل أساساً بالانقسام الشديد في الوعي الذي يبلغ به الأمر أن ينتج النقائض في آن، أصبح طه حسين في كل قراءة شيئاً ونقيضه، ومن ورائه، تصطرع رؤى لها مرجعيات متعارضة، ففي مراياها يظهر طه حسين متناقضاً، ذلك أنّ كلاً منها يستثمره للبرهنة على فرضية، وأثبات قضيّة، والدفاع عن مفهوم معين. وليس أفضل من هذه القراءات وسيلة لاستكشاف، ليس صورة طه حسين نفسه، إنما طبيعة الإكراهات التي تمارسها القراءة الإسقاطية وهي تسعى إلى تمرير أهداف، أو الذود عنها، من خلال إعادة إنتاج لموضوعاتها، توافق فيها الأفق العام لمقاصدها.

استأثر «حكم القيمة» بمكانة الصدارة المطلقة في معظم القراءات التي اختصت بطه حسين؛ بوصفه ناقداً ومفكرا. والواقع، فإن الانقسام حوله مبعثه في الأساس استناد القراءات الى أحكام قيميّة بصدده، أحكام تستمد «مشروعيتها» النقدية من أنها تلعب على نوع من مسار التلقي الخاص بالأفق الذي يترتب فيه عمل طه حسين، فمرّة تكثّف حضوره وصورته ودوره، ومرة تقصيه وتستبعده، وفي كل مرة تسقط عليه فائضاً من مقاصدها، فتكثيف حضوره يستدعي أن تعاد قراءاته في ضوء إنجازات العقلانية وعصر التنوير، واصطناع سياق يغذّيه بكل أسباب القوة ليمارس فعله على غرار أقطاب التنوير الغربي، وإقصاؤه واستبعاده يستوجب أن يُكره على أن يوضع ضمن مسار يرفضه بالأساس، مسار يشبع أولاً بمجموعة من المفاهيم المقدسة، فيظهر طه حسين وهو يعمل على تقويضها وهدمها. ومع أنه ليس ثمة قراءة بريئة بإطلاق، فإن المبالغة في إسقاط المقاصد والأهداف فيما يخص قراءات طه حسين تبدو، أول وهلة، كأنها صممت لغاية المبالغة. بيد أن الأمر يفهم إذا عرفنا أنها تعبر عن ازدواج خطير في ثقافتنا الحديثة، ازدواج يتجاوز «الاختلاف»، لأنه لايقرُّ به ولا يؤمن بالتنوع، ويسعى إلى «المطابقة» بكل دلالاتها، فطه حسين يكثّف حضوره ليطابق الآخر وثقافته، وهو في الوقت نفسه يقصى ويستبعد لأنه يجرح الذات المعتصمة بنفسها، والمتطابقة مع منظومة شديدة التماسك من التصورات الموروثة. في المرة الأولى تريد «قراءة» طه حسين أن تدافع عن نفسها من خلاله، وفي المرة الثانية تريد القراءة الأخرى أيضًا الدفاع عن نفسها من خلال الهجوم عليه. وخطاب طه حسين يجهّز تلك «القراءات» ببعض مقاصدها. ولكنّ كثيراً منها يجد حضوره بسبب الاصطراعات العميقة التي تمور بها الثقافة العربية الحديثة.

-٢-

لاينطلق طه حسين في تصوره ثنائية الشرق والغرب من اعتبار جغرافي، إنما من اعتبار ثقافي، فثمة مجالان ثقافيان، أحدهما «الشرق البعيد» ويقصد به الهند والصين واليابان،

والآخر «الغرب» الأوروبى، وبينهما، حسب طه حسين، «الشرق القريب»، وهو مصطلح مهجّن يأخذ اسمه من المجال الأول ومضمونه من المجال الثانى، هذا الشرق المهجّن هو ما يصطلح عليه الآن جغرافياً بـ«الشرق الأوسط» الذى يعتبره طه حسين امتداداً طبيعياً لمجال الغرب من ناحية ثقافية منذ الرومان. والواقع فإنّ هذا التصور قد أشاعته الثقافة الغربية المتمركزة على ذاتها، التى أعلت من مفهوم الغرب على أنه مكون ثقافى لا يتمثل ابداً لشروط الجغرافيا، ووجد له تعبيراً فى ثقافة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فى أوروبا. وفكرة الفصل بين الشرق والغرب استناداً إلى تباين منظومات القيم الأخلاقية والعقلية والفكرية، نجد لها حضوراً فاعلاً فى فلسفة الروح عند هيجل، وتجلت بأفضل أشكالها فى مفهومه للتاريخ الإنسانى، إلى ذلك، فإنّ هيجل نفسه قد مايز بين الشرق «البعيد» والشرق «القريب»، وألحق الثانى رمزياً بالغرب. وهو تصور شاع فى الفكر الغربى الحديث والأدبيات الاستشراقية، ودخل مكونا «أساسيا» فى وعى كثير من «رواد التجديد» فى الثقافة العربية الحديثة، بوصفه «حقيقة ثقافية» ثابتة، و«موضوع الغرب»، بكل أشكالاته الثقافية والسياسية والاقتصادية، لم يثر عند أولئك الرواد بالطريقة التى يثار بها الآن، ولم يكن ثمة انفصال إجرائى يضعه أولئك بينهم وبين «الآخر الغربى»، يمكّنهم فى الأقل من إجراء حوار نقدى معه، إذ إنّ الفروض الأولية للتفكير الصحيح كانت مستمدة من الثقافة الغربية نفسها، وسؤال النقد بمعناه الشامل لم يكن مثاراً، على العكس كانت الدعوة للتوحد مع الغرب، عند أولئك الرواد ـ وفى طليعتهم لطفى السيد وسلامة موسى وطه حسين ـ تعبّر ضمناً عن إيمان مطلق بأن أسلوب التقدم الغربى هو الأسلوب الوحيد فى الرقى والتطور، وأن تجربة الغرب يجب أن تحتذى باعتبارها تجربة كونية، ولم يلتفت للشروط التاريخية، وجرى تجاوز للأنساق الثقافية، واختزلت العلاقة بين «الشرق القريب» و«الغرب» إلى عملية تجريدية ذهنية، وبما أن الغرب، قد أفلح فى تحقيق تقدم مشهود لا خلاف حوله من ناحية علمية وصناعية وكل مايتصل بهما، وذلك بعد أن تخلص من عبء التدخل الكنسى فى مسار الحياة الاجتماعية، فالواجب يقتضى محاكاته فى تجربته، دون الاهتمام بالشروط المباشرة التى احتضنت تلك التجربة. لقد تم تجريد الغرب من بعده التاريخى المباشر، وهو بالضبط ماحققته المركزية الغربية، وتبعاً للكيفيات التى أنتج بها الغرب بدفع من تلك المركزية فهمه الرواد العرب ـ الذين وجدوا أن «التجديد» و«التحديث» إنما هما ضرورة تفرضها أولاً علاقة الشرق القريب المخصوصة بالغرب، وتقتضيها ثانياً حالة التخلف التى يغطس فيها ذلك الشرق. كان هذا الشرق عالماً خاملاً، وهو بأمس الحاجة لأن تخترقه حيوية الغرب، لتوقظه من سباته، وتدرجه مرة أخرى فى سياق الثقافة الغربية التى وجدت لها مكاناً «طبيعياً» منذ الإسكندر المقدونى. ودعماً لهذا التصور يحاول طه حسين فى (مستقبل الثقافة فى مصر) أن يبرهن على أن العلاقة الوثيقة بين «العقل المصرى» و«العقل اليونانى» وعلى «شدة اتصال مصر باليونان فى القديم» وعلى «تشابه الإسلام والمسيحية فى علاقتهما بالفلسفة» وعلى أن «العقل الإسلامى كالعقل الأوروبى» وعلى التماثل فى طرز الحياة المصرية والأوروبية، بحيث يكرس دعوته لقضية مهمة وأساسية، وهى «أن نمحو من قلوب المصريين أفراداً وجماعات هذا الوهم الآثم الشنيع الذى يصور لهم أنهم خلقوا من طينة غير طينة الأوروبى، وفطروا على أمزجة غير الأمزجة الأوروبية، ومنحوا عقولاً غير العقول الأوربية»(٧). وعلى هذا، فإنه ينبغى أن «نتعلم كما يتعلم الأوروبى، ونشعر كما يشعر الأوروبى، لنحكم كما يحكم الأوروبى ثم لنعمل كما يعمل الأوروبى، ونصرف الحياة كما يصرفها». وعلّة ذلك أنّ مصر كانت «دائماً جزءاً من أوروبا فى كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها»، وإيمانه، بأن ثقافة الشرق القريب جزء لا يتجزأ من حضارة الغرب، منذ أصولها الإغريقية إلى العصر الحديث، تجعله يتبنى مبدأ «المقايسة» ليثبت أنّ الثقافة العربية الإسلامية استمدت مبادئها الفكرية والدينية والسياسية من تلك الحضارة، فاستناداً إلى الشاعر الفرنسى بول فاليرى، فإنّ «العقل الأوروبى» يرد إلى عناصر ثلاثة: حضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وحضارة الرومان ومافيها من سياسة وفقه، والمسيحية ومافيها من دعوة إلى الخير وحثّ على الإحسان. وعلى هذا، فإنّ الحضارة الأوروبية الحديثة

شديدة الصلة بمصادرها الإغريقية والرومانية والمسيحية. وهنا يتدخل طه حسين قائلا: لو أردنا أن نحلل العقل الإسلامى فى مصر والشرق القريب، أفتراه ينحلُّ إلى شئ آخر غير هذه العناصر التى انتهى إليها تحليل بول فاليرى؟»

ويستطرد بعد ذلك ليبرهن على المماثلة بين الاثنين:

خذ نتائج العقل الإسلامى كلها، فستراها تنحلُّ إلى هذه الآثار الأدبية والفلسفية والفنّية، التى مهما تكن مشخصاتها فهى متصلة بحضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وإلى هذه السياسة والفقه اللذين مهما يكن أمرهما، فهما متصلان أشد الاتصال بما كان للرومان من سياسة وفقه، وإلى هذا الدين الإسلامى الكريم، وما يدعو إليه من خير، ويحثّ عليه من إحسان، ومهما يقل القائلون، فلن يستطيعوا أن ينكروا أن الإسلام قد جاء متمماً ومصدقاً للتوراة والإنجيل.

وعلى هذا، تظهر النتيجة الآتية، وهى أنه «مهما نبحث» ومهما نستقص، فلن نجد ما يحملنا على أن نقبل أنّ بين العقل الأوروبى والعقل المصرى فرقاً جوهرياً». فإذا كانت هذه هى النتيجة، فليس أمامنا إلا أن نتصل بأوروبا «حتى نصبح جزءاً منها لفظاً ومعنى وحقيقة وشكلاً». وليس لنا أن نمتلك مقومات الحياة بدون ذلك الإندماج الكلى، بحيث «نشعر الأوروبى بأننا نرى الأشياء كما يراها، ونقوّم الأشياء كما يقوّمها، ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها»[8].

إن المماثلة بين «أوروبا» و«مصر» متجذّرة فى وعى طه حسين، وما حصل أن مصر تخلّفت عن نظيرتها، لأسباب خارجة عن إرادتها، ولأسباب خارجة عن إرادتها أيضاً أمكن إعادتها إلى الفضاء ذاته الذى يجمعها بأوروبا. فى المرة الأولى تدخل العامل «العثمانى» ليفصل بينهما، وفى الثانية تدخلت «الحملة الفرنسية المباركة» لتوصل ما انقطع. وهو يؤكد هذا فى خاتمة أطروحته عن «فلسفة ابن خلدون الاجتماعية» التى أنجزها فى فرنسا عام ١٩١٧ فيقول:

إنى أعتقد أنه يكاد يكون مؤكداً أن الترك العثمانيّين لو لم يوقفوا سير الحركة العقلية فى مصر مدة طويلة لكان الذهن المصرى من تلقاء نفسه ملائماً للأذهان الأورّوبية فى الأعصر الحديثة ـ ولاستطاع أن ينال ـ بل أن يقدم ـ قسطه من الرقى العام للحضارة. لكنّ سيادة الترك كانت عقبة كؤوداً فى سبيل ذلك التقدم. فنامت مصر بينما خطت أوروبا خطوات كبيرة. ولم تستيقظ إلا بتأثير الحملة البونابارتية المباركة، فنهضت واحتكت بالأوروبيين الذين غدوا أساتذتها، وإنى أعتقد بمنتهى اليقين أنّ تأثير أوروبا، وفى مقدمتها فرنسا، سيعيد إلى الذهن المصرى كل قوته وخصبه الماضيين[9].

تقوم المماثلة فى فكر طه حسين على نوع من «القراءة» لتاريخ الغرب الذى يراه خطاً متصلاًصاعداً يبدأ من اليونان فالرومان فالعصر الوسيط وصولاً إلى العصر الحديث. وبما أن مصر والشرق القريب متصلان بذلك التاريخ، فينبغى قراءتهما فى ضوئه أولاً، ودمجهما فيه ثانياً. فالغرب والشرق القريب ينتميان إلى أصل خالد انبثق فجأة فى الجزر اليونانية منذ القرن السادس قبل الميلاد، وأمكن للإسكندر أن ينشر شذرات من ذلك الأصل فى الشرق القريب. وبذلك فالأصل واحد، وإذا كانت «صروف الدهر» قد فرقت بين فروع ذلك الأصل، فقد آن الأوان لإعادة الوحدة بينهما. هذه القراءة ستعيد إنتاج وقائع التاريخ طبقا لمقاصدها. فالفتح الرومانى للشرق، ليس غايته أبداً السيطرة على الشرق، إنما غايته «مزج الشعوب» و«إزالة الفروق الجنسية بين الناس» واستخلاص «شعب واحد». والإسكندر ليس فاتحا للأرض، إنما هو «فاتح للعقل»، ولم يكن أبداً «صاحب حرب وقهر وغلب» إنما هو «صاحب مودة ومحبة، وإخاء وتسوية بين الناس» وبما أن أوروبا قد أدركت ماضيها، وفهمت أصولها الإغريقية ـ الرومانية ـ وتمثلت كل شئ فى تاريخها القديم، فخطت فى سلم التقدم، فإن مجاراتها، بالكشف عن الأصل ذاته فى ثقافتنا هو الوسيلة لمجاراتها.

فى كتابه (قادة الفكر) يلح كثيرا على ضرورة الأخذ بالتصور القائل بالمماثلة بين الشرق القريب وأوروبا، منطلقا من قراءة امتثالية لكل ما شاع فى المناهج التاريخية التى تقوم على أساس أن تاريخ الغرب عبارة عن وحدة متماسكة ومطردة من الأحداث، وبأنه ـ ومعه التاريخ الإنسانى ـ محكوم بغائية تقوده إلى نهاية محددة. والمطابقة بين الشرطين التاريخيين للغرب وللشرق القريب مهمة بالنسبة إلى طه حسين، وهو يعبر عن ذلك قائلاً: إن الأوروبيين اتخذوا القاعدة الآتية فى حياتهم:

> وهى أن ليس إلى فهم الحياة الحديثة على اختلاف وجوهها من سبيل إلا إذا فهمت مصادرها الأولى، ومصادرها الأولى هى الحياة اليونانية من جهة والرومانية من جهة أخرى، أو قل هى الحياة اليونانية، لأن حياة الرومان كانت فى أكثر وجوهها متأثرة بالحياة اليونانية.

وتقود هذه المقدمة إلى ما يلى: «إذا كنا قد أخذنا فى هذا العصر الحديث نسلك سبيل الأوروبيين، لا فى حياتنا العقلية وحدها، بل فى حياتنا العملية على اختلاف فروعها أيضاً، فليس لنا بد من أن نسلك سبيل الأوروبيين فى هذه الحياة التى استعرناها. أقول: إننا أخذنا فى هذا العصر الحديث نسلك السبيل الأوروبية فى جميع فروع الحياة، ونعدل عن حياتنا القديمة عدولاً يوشك أن يكون تاماً «...» ما أحسب أننا نكتفى من هذه الحياة بتقليد القردة، وإنما أعلم أننا نريد أن نتخذها حياة لنا عن فهم وبصيرة، وإذن فلنفهمها قبل كل شئ، ولنتبين إذا كان الأمر كذلك ـ كيف كانت حالة الفكر فى تلك العصور اليونانية الخصبة» (١٠).

ويتضح هنا، أنه يريد تقرير الأمر الآتى وهو: بما أن مصادرنا الثقافية نحن والغرب واحدة، وهى «الحياة اليونانية»، فليس أمامنا نحن ألا تمثل تلك الحياة أيضا. وهذا الفهم الذى يختزل «الحياة اليونانية» إلى فعالية عقلية خالدة مجردة عن التاريخ، يجعله لايرى فى تلك الحياة إلا ما يرغب به هو، إلى درجة يصبح فيه أحد أكثر الأحداث خلافية ، وهو فتح الإسكندر للشرق، ممارسة عقلية شفافة لا نظير لها. فالإسكندر، بطل الفتح الرومانى يظهر فى خطاب طه حسين بوصفه «قائد فكر، قبل كل شئ، وبعد كل شئ وفوق كل شئ» ، وإليك تفصيل هذا الحكم:

> عد إلى الفلسفة اليونانية التى ازدهرت فى القرنين الخامس والرابع قبل المسيح، التى انتهت بإفساد النظم السياسية اليونانية، ولم توفق لإيجاد نظم جديدة تخلفها، عدْ إلى هذه الفلسفة تجدها كانت تطمح، قبل كل شئ وبدون أن تشعر، إلى توحيد العقل الإنسانى والأخذ بنظام واحد فى التصّور والتفكير والحكم. ولم يكن بد إذا انتصرت هذه الفلسفة من أن تتقارب الشعوب وتتعاون على توحيد الحضارة وترقيتها. وعلى إيجاد نوع إنسانى متحد الغاية متشابه الوسائل فى مساعيه، ولكن ما السبيل إلى انتصار هذه الفلسفة؟ ما الوسيلة إلى تحقيق غايتها هذه؟ أما الدعوة والنشر فما كان من شأنهما أن يضمنا هذا النصر، ولا أن يحققا هذه الغاية، فكيف تتصور انتشار فلاسفة اليونان فى البلاد الشرقية، وإذاعة فلسفتهم فى هذه البلاد، إذا لم يمهد لذلك بإزالة الفروق السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين اليونان وغيرهم من الشعوب! فهم الإسكندر هذا وجدّ فيه، فوفق له:
>
> أخضع العالم القديم المتحضّر كله لسلطان واحد، وأزال بين شعوبه الفروق... وأتاح للآداب اليونانية والفلسفة اليونانية أن تتغلغلا فى أعماق الشرق، وتؤثرا فى نفوس الشرقيين، وتصبغاها بالصبغة اليونانية التى كانت قد أُعدّت من قبل لتكون صبغة عامة خالدة للعقل الإنسانى كله. بل لم يكتف الإسكندر بإزالة هذه الفروق السياسية وإخضاع العالم القديم كله لسلطان واحد، وإنما طمع فى شئ آخر أبعد مدى وأعسر تناولاً، طمع فى إزالة الفروق الجنسية بين الناس، ولم يكتف بخلط الشعوب بعضها ببعض، بل أراد أن يمزجها ويستخلص منها شعبًا واحداً، انظر إليه حين استقر ببابل، وقد أخذ فى هذا

المزج بالفعل، فبدأ يزاوج بين اليونانيين والمقدونيين من جهة والفرس من جهة أخرى، حتى لقد أحدث في يوم واحد عشرة آلاف من هذه المزاوجة، وأنفق في تشجيع هذه الحركة أموالاً ضخمة، وجعل نفسه وزعماء جيشة قدوة لعامة الجيش، بل لم يكتف بهذا، إنما أزمع إحداث حركة عامة، وأراد أن ينقل طبقات ضخمة من الفرس إلى البلقان، وطبقات ضخمة من البلقان إلى الفرس، ولا يريد بذلك كله إلا مزج الشعوب، وإزالة ما بينها من الفروق الجنسية، ولكن الموت عاجله قبل أن يبدأ في هذه التجربة التي لو تمت لغيرت وجه الأرض، ولحولت سير التاريخ.

ويضيف طه حسين:

إن الإسكندر لم يكن يريد بالفتح أن يفتح الأرض وحدها، إنما كان يريد أن يفتح معها العقل، بل قل: إنه إنما كان يفتح الأرض تمهيداً لهذا الفتح العقلي، بل لا تستعمل كلمة الفتح، فلم يكن الإسكندر فاتحًا بالمعنى الذي فهمته الأجيال المختلفة، لم يكن صاحب حرب وقهر وغلب، وإنما كان صاحب مودة ومحبة وإخاء وتسوية بين الناس(١١).

لقد حرصنا على تثبيت هذا النص بكامله هنا، لأنه يكشف عن طبيعة قراءة طه حسين للماضي الذي اعتبره الغرب أصلاً من أصوله. فهو يقصي أحداثًا جوهرية، ويستبعد نتائج محققة، ويستبدلها باصطناع تاريخ شفاف، كأن وقائعه تمت في الأثير. وهو في الوقت نفسه يسكت عما هو أساسي، ويتحدث عمّا هو هامشي، ويخلع على مسار التاريخ بعداً لا يأخذ في الاعتبار محركاته ومحدداته وموجهاته، وكل ذلك ليصوغ رسالة أخلاقية خالدة كان الغرب ومازال ينهض بها، حسب تصور طه حسين، وهي وحدة العالم في فضاء عقلاني يقود إلى تقدم وتطور دائمين، إن الغرب ذو طابع كوني برسالته الأخلاقية منذ الإسكندر فلم لا يكون الآن كذلك! إنه بحسب هذا التصور يمضي بمشروع الإسكندر، ليس هذه المرة في الشرق، إنما في العالم بأجمعه، يحطم الكيانات السياسية، ويهدم التشكيلات الاجتماعية، ويقوّض الأنساق الثقافية، لأن وجود تلك الكيانات والتشكيلات والأنساق يحول دون حضور الفكر الغربي الخالد الذي يستمد شرعيته من اليونان. فالغرب ذو مشروع إنساني شامل منذ البداية. هذه باختصار، شديد هي رسالة «الرجل الأبيض». إنه، رافعًا شعار الكونية، يستأثر بكل شيء، إن طه حسين، لم يقل أبداً إن تلك الفلسفة اليونانية الساعية إلى «توحيد العقل الإنساني»إنما استقرت على هيئة مفاهيم مجردة يتداولها صفوة من اليونانيين أنفسهم، بمعزل عن الحركة الشاملة للحياة، وهي في نهاية المطاف لم تعالج إلا هموماً ذهنية غاية في التجريد، ولم يقل إن عملية المزج بين الشعوب التي أشار إليها، إنما هي اغتصاب شامل لعشرة آلاف سبيّة مشرقية من قبل عشرة آلاف جندي روماني، وإذا كان الإسكندر، حسب طه حسين، قد جعل «نفسه وزعماء جيشه قدوة» فإنما لأنه استأثر لنفسه ولقواد جيشه بالأميرات، ولم يكن يريد بنيته في «نقل طبقات ضخمة من الفرس إلى البلقان»، إلا قلع بؤر التمركز القوية في فارس وإعادة توطينها في أماكن نائية للسيطرة عليها، وهي ممارسة شاعت بعد الإسكندر، فاقتلعت مجموعات عرقية كثيرة من أوطانها واستبعدت إلى مناطق بعيدة، أما ما عبّر عنه بأنه نقل «طبقات ضخمة من البلقان إلى الفرس» فهو لا يعدو أحد احتمالين؛ نفي من يعارضه، أو منح الرومانيين امتياز السيطرة على المشرق واستيطانه. وما حصل بعد ذلك يبرهن على خطأ تفسير طه حسين، فقد تقاسم قواد الإسكندر تلك البلاد المفتوحة، وعدت إلى قرون طويلة ممتلكات رومانية. إلى ذلك، فإن قراءة طه حسين المشبعة بالموجّه الغربي المتمركز حول ذاته، تسوغ نشر الفكر بقوة السلاح، فتجعل منه «إيديولوجيا» مرتبطة بغايات وأهداف معينة، فحسب هذا المنظور، لا يمكن لفلسفة هادفة إلى «توحيد العقل الإنساني» وساعية إلى إيجاد «نوع إنساني متحد الغاية، متشابه الوسائل» أن تنتشر بـ «الدعوة» في ذلك المشرق الغارق في خموله وسكونه، فلابد والحال هذه من «إزالة الفروق السياسية والاجتماعية والاقتصادية»؛ أي القضاء على

الكيانات والتشكيلات القائمة. هنا، يظهر الإسكندر بوصفه بطلاً أدرك معنى الرسالة التى ينبغى عليه القيام بها، لقد «أخضع العالم القديم المتحضر كله لسلطان واحد» فأتاح بذلك للثقافة اليونانية أن تتغلغل فى المشرق، وتوقظ المشرقيين من سباتهم، فاصطبغوا بالصبغة اليونانية. فإذا كان الأمر كذلك، فلا يعد فاتحاً، بل ينبغى استبعاد هذه الكلمة، فقد كان قائداً فكرياً غايته دمج الأجناس فى ظل ثقافة خالدة.

لقد انتزع طه حسين وقائع هامشية جداً، واصطنع سياقاً ثقافياً أدرج فيه الإسكندر، فظهر حاملاً رسالة أخلاقية فريدة، لا مثيل لها، إلا رسالة الرجل الأبيض فى العصر الحديث، أقصى تماماً الحروب الدموية القاسية بين اليونان وفارس وبين الرومان وفارس، وتناسى آثار تلك الحروب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، واختزل الصراع بأجمعه إلى رغبة الإسكندر فى فتح جسر يدشن من خلاله ممراً للثقافة الإغريقية إلى الشرق. ومن الواضح أن هذه القراءة تنهض على مسلمات نقضت فى الغرب نفسه فى كثير من الأوساط الفكرية والتاريخية، لأن آلياتها تفتقر لقوة التبصر بأسباب الوقائع ودوافع الأحداث، وهى آليات مرتبطة بنوع من التفكير الرغبوى الاختزالى الذى يندفع فى إضفاء مسوغات بسبب من قصور واضح فى الحفر النقدى الدائم المسكون بالسؤال، وجمع الأسباب وعرضها، دون التورط بأحكام ذاتية تجزيئية لأن هذه الأحكام سرعان ما تنقض نفسها بنفسها، فطه حسين نفسه، فيما يخص موضوع الإسكندر كان قد ركب للإسكندر صورة مناقضة فى مقدمته لكتاب أرسطو (نظام الأثينيين) الذى أصدره مترجماً عام ١٩٢١، وذلك قبل سنوات قليلة من الصورة الأخاذة التى ركبها له فى كتاب (قادة الفكر) الصادر فى عام ١٩٢٥. فقد قال بأنه:

> لم يكد يقهر الفرس، ويملك بابل وغيرها من المدن الشرقية المقدسة حتى طغى وتجبر وراودته أحلام لأن «يكون ملكاً شرقياً، وسلك فى ذلك سبل ملوك الشرق من المصريين والفرس، فأراد أن يعبد وأن يتخذ إلهاً (١٢).

ومع أن طه حسين يمر بسرعة على موضوع «الدمج العرقى»، إلا أنه يتجاوزه بسرعة إلى قضية الغرور والطغيان عند الإسكندر، وينبغى علينا أن ننزّل دلالة «يقهر فارس» و«يملك بابل» و«طغى» و«تجبرّ»، ورغبته بأن يؤله ويعبد فى سياق الحكم الذى يصدره طه حسين، لتتكشف لنا الصورة المناقضة لما ظهر عليه فى قادة الفكر.

ومادمنا معنيين هنا بقراءة طه حسين، وآلياتها، وتناقضاتها فمن المفيد القول إن ذلك التناقض لم يقتصر على حالة الإسكندر، فكل قراءة لا تتوفر على شروط موضوعية تصل إليها بواسطة التصنيف والتحليل والاستنطاق، تجد نفسها فى خضم تناقضات مستمرة. لأنها فى كل مرة تريد أن تصل إلى «الحقيقة» بطريقة غير مؤهلة لتثبيت تصور متجانس للمقروء، ولهذا تتدافع فروضها ونتائجها، وتتقاطع بحيث تنفى ما تثبته وتثبت ما تنفيه، فلأن قراءة طه حسين للموروث الإغريقى تمت فى ضوء موجهات إيديولوجية اشاعتها أساساً فلسفة القرن الثامن عشر والتاسع عشر، فإن تلك القراءة تندرج فى ولاء للمناخ الذى أشاعته تلك الفلسفة، فمعروف أن تاريخ الفلسفة الغربية الحديث ينفى ـ فى معظمه ـ الأصول المشرقية للفكر الإغريقى، ويقصر ذلك على ممارسات عملية تفتقر إلى البعد النظرى، وعليه فالفلسفة الإغريقية ظهرت على غير منوال، دفعت بها إلى الوجود القدرة التأملية الخاصة عند الشعب اليونانى، وعلى هذا فهى ليست مدينة لغيرها، إنما هى خلق وابتداع خاص. وما إن يصار إلى تقريظ الفلسفة الإغريقية إلا ويصار بالمقابل إلى دمغ «الفلسفة المشرقية» بشتى الصفات الدونية، منها عدم الاصطلاح عليها بـ «فلسفة» إنما «فكر شرقى» ملتبس بالتأملات الدينية المندهشة التى لا ينتظمها إطار نظرى تجريدى. ويلاحظ أن طه حسين يمتثل تماماً لهذه القراءة، وسرعان ما يفضى به ذلك إلى التناقض، والنتائج المتعارضة، ففى كتاب (قادة الفكر) الذى أشرنا إليه من قبل، يقلل من أهمية الأثر المشرقى فى الفلسفة اليونانية، محتذياً حذو تاريخ الفلسفة الغربية، فاليونانيون (لم يأخذوا عن الشرقيين) شيئاً يذكر» فـ «لئن كان البابليون قد رصدوا النجوم ووصلوا من ذلك إلى نتائج قيّمة، فهم لم يضعوا علم الفلك، وإنما هذا العلم اليونانى لم ينشأ عن النتائج البابلية، وإنما نشأ عن البحث اليونانى والفلسفة اليونانية، ولئن كان المصريون هم

الذين وضعوا علم الهندسة، وإنما اليونان هم الذين ابتكروه ابتكاراً، وهذا يقود إلى أن اليونانيين يختلفون عن الشرقيين تماماً، فى أنهم:

أوجدوا المذاهب الفلسفية المختلفة التى حاولت منذ القرن السادس قبل المسيح فهم الكون وتفسيره وتعليله، ثم نجد عندهم هذه الفلسفة، فلسفة ما بعد الطبيعة، وما نشأ عنها من أنواع البحث التى نظمت العقل الإنسانى، ولاتزال تنظمه إلى الآن، ثم نجد عندهم هذه الفلسفة الخلقية التى أنشأت علم الأخلاق والتى لم يعرفها العالم القديم من قبل.

وهذا التفريق المبدأى سيكون مقدمة تقود طه حسين إلى الامتثال للفكرة القائلة باختلاف طبائع الشعوب، وتمايزاتها العقلية والإدراكية والعرقية، فيقول:

يجب أن نلاحظ أن العقل الإنسانى ظهر فى العصر القديم بـ مظهرين مختلفين: أحدهما يونانى خالص، وهو الذى انتصر، وهو الذى يسيطر على الحياة الإنسانية إلى اليوم، والآخر شرقى انهزم مرات أمام المظهر اليونانى، وهو الآن يلقى السلاح ويسلم للمظهر اليونانى تسليماً.

ثم يصل إلى تثبيت الفوارق الأساسية بينهما:

بينما نجد العقل اليونانى يسلك فى فهم الطبيعة وتفسيرها هذا المسلك الفلسفى الذى نشأت عنه فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطاطاليس، ثم فلسفة ديكارت وكنت وكمت وهيجل وسبنسر، نجد العقل الشرقى يذهب مذهباً دينياً قانعاً فى فهم الطبيعة وتفسيرها: خضع للكهان فى عصوره الأولى، وللديانات السماوية فى عصوره الراقية، وامتاز بالأنبياء كما امتاز العالم اليونانى الغربى بالفلاسفة(١٣).

ينتهى طه حسين، إذن، إلى تثبيت التمايز القائم على التفاضل، فالعقل اليونانى كونه إنسانياً يسلك فى فهم الطبيعة سلوكاً عقلياً، فقد ظفر بالنسر، وسيطر على العالم، أما العقل الشرقى فهو عقل دينى، تأملى، اعتبارى، يقنع بالظواهر، ولا يبحث فى عللها وأسبابها، ومن ثم فقد انهزم. ومن بين أطراف هذه الموازنة، تنبثق شروط المفاضلة التى ترتب شأنها فى سياق ثقافى يجعل العقل هو الحكم النهائى: العقل الشرقى تتكون ماهيته من المادة الدينية، فيما تكون المادة الفلسفية هى ماهية العقل اليونانى. وعلى هذا، فالشرق مصدر الإلهامات والنبوات، فيما الغرب منبع الفلسفة والعلم. الشرق مهد الأنبياء والرسل والكهّان، أما الغرب فوطن الفلاسفة والعلماء والباحثين. وفى كل هذا، فإن طه حسين يمتثل تماماً لشروط القراءة المتمركزة على ذاتها، التى أنتجها فكر حديث فى الغرب، خلع على الثقافات سمات نهائية، وصفات ثابتة، وركّب للشرق صورة متخيلة مشبعة بالسكون والخمول والتأمل والاعتبار، وللغرب صورة متخيلة تمور بالحركة والحيوية والبحث والاستنتاج، واستبعد الشروط التاريخية للتجارب الثقافية، وتعامل مع غرب مطلق وشرق مطلق، جاعلاً التعارض سداً منيعاً بين الاثنين، استناداً إلى القول بالتضاد فى الطبع والفكر والعرق. وضمن هذا الأفق العام للتصور تندرج قراءة طه حسين. ولكن سرعان ما تتناقض النتيجة التى يصل إليها مع نتيجة مختلفة تماماً، بل ومضادة، وذلك حول الموضوع نفسه، وفى المصدر نفسه. ففيما يقرر فى الصفحات الأولى من كتاب (قادة الفكر) ذلك التمايز بين العقلين اليونانى والشرقى، معطياً أفضلية للأول الذى انتصر وسيطر، فإنه فى الصفحات الأخيرة من الكتاب ينتهى إلى نتيجة معاكسة، ويقرر أنه:

ليس هناك علم شرقى وعلم غربى، وليست هناك فلسفة شرقية يعجز الغربى عن فهمها، ولا فلسفة غربية يقصر الشرقى عن إساغتها، كل ذلك أثر من آثار الإسكندر، فهو الذى قارب بين الشرق والغرب، ومزج العقل الشرقى بالعقل الغربى(١٤).

تقود هذه القراءة إلى سلسلة مطردة من التناقضات فى الأحكام، نجدها كثيراً عند طه حسين، لأن جانباً من بحثه الفكرى والنقدى يقوم على مبدأ «المقايسة». ففى قضية الشك فى الشعر الجاهلى، وهى واحدة من أشهر القضايا التى أثارها فى تاريخ الأدب العربى، نجد أنه «يقايس» بين مرحلة

البداوة اليونانية ومرحلة البداوة العربية، وذلك فى كتاب (قادة الفكر)، فبما أن بداوة اليونان الشعرية تجلّت فى شعر «هوميروس» وخلفائه، وعليها قامت فلسفة «سقراط» و«أرسطاطاليس» وأدب «إسكولوس» و«سوفكليس»، فإن البداوة العربية تجلت فى الشعر الذى سيطر عليه «امرؤ القيس والنابغة والأعشى وزهير وغيرهم من هؤلاء الذين نبخسهم أقدارهم، ولا نعرف لهم حقهم»(١٥) وهم الذين كانوا بشعرهم وراء ما ظهر لاحقا فى الحضارة العربية «من الخلفاء والعلماء وأفذاذ الرجال». فالشعراء الأوائل عند اليونان والعرب هم الذين وضعوا أولى إمكانات الفكر، وعلى جهودهم قامت فيما بعد إنجازات الأدباء والفلاسفة والمفكرين. ولكن طه حسين، فى كتاب (فى الشعر الجاهلى) الذى صدر بعد سنة واحدة من كتاب (قادة الفكر) والذى تضمن حكم مماثلة بين شعراء الجاهلية وشعراء الإغريق، باعتبارهم ممثلين لحقبة البداوة عند الأمتين العربية والإغريقية، يقوم ليس بإنكار قصور شعرهم عن تمثيل المرحلة الجاهلية، إنما ينكر ذلك الشعر، وينكر وجود بعض الشعراء وعلى رأسهم امرؤ القيس الذى وضعه فى (قادة الفكر) على رأس قائمة الشعراء: الذين نبخسهم أقدارهم ولا نعرف لهم حقهم». يقول طه حسين:

> إن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليس من الجاهلية فى شئ، وإنما هى منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين ولا أكاد أشك فى أن ما بقى من الشعر الجاهلى الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدل على شئ، ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى.

ويضيف مقرراً النتيجة الآتية التى تعارض ما سبق أن أكده:

> إن ما تقرؤه على أنه شعر امرئ القيس أو طرفة أو ابن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء فى شئ، وإنما هو انتحال الرواة أو اختلاق الأعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدّثين والمتكلمين.

وينتهى إلى القول بيقين أن البحث الفنى واللغوى يفضى بنا:

> إلى أن الشعر الذى ينسب إلى امرئ القيس أو الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين، لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن(١٦).

من الواضح أن سياقات القراءة تتضارب عند طه حسين فتؤدى إلى تعارض فى النتائج، فافتراض التناظر بين المرحلتين البدويتين عند اليونان والعرب، قاده إلى سلسلة من النتائج وهى: وجود شعراء يونان وعرب يمثلون هاتين المرحلتين، وشعرهم هو بذور التطورات الأدبية والفكرية اللاحقة عند كل من الأمتين، وبما أن تاريخ الفلسفة الغربية استدرج أن بعض التأملات الفلسفية اليونانية وجدت فى ملاحم هوميروس ـ وفيما بعد فى أشعار هزيود ـ فإن مقياس التناظر لابد أن يطّرد، فيكون شعر امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير ممثلاً لروح المرحلة البدوية فى العصر الجاهلى عند العرب، وعليه انبنى الأدب والفكر فيما بعد فى القرون اللاحقة. وهذا يبرهن على وجود ذلك الشعر القديم. ولكن هذه التوصلات تصطدم بسياق قراءة ثانية، تنطلق هذه المرة من منظور الشك.

فبما أن الأدب مرآة لعصره، حسب المناهج التاريخية والاجتماعية التى أخذ بها طه حسين فى بحثه ـ وهو موضوع سنعود إليه فيما بعد ـ وأن قراءته الشعر الجاهلى لم تثبت حضوراً لروح العصر فى ذلك الشعر، فإنه بدل التشكيك بالقراءة ذاتها وإمكاناتها ووسائلها ومنطلقاتها وموجهاتها، ذهب إلى الشك فى الشعر نفسه، وبعض الشعراء أيضاً. وهنا، يعود إلى «المقايسة» لدعم حجته، فالشك فى الشعر الجاهلى مشروع لأن الشك طال من قبل أدب اليونان والرومان، فليست :

> الأمة العربية أول أمة انتحل فيها الشعر انتحالاً وحمل على قدمائها كذباً وزوراً، وإنما انتحل الشعر فى الأمة اليونانية والرومانية من قبل، وحمل على القدماء من شعرائها، وانخدع به الناس وآمنوا له، ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان سنّة أدبية

توارثها الناس مطمئنين إليها، حتى كان العصر الحديث، وحتى استطاع النقاد من أصحاب التاريخ والأدب والفلسفة أن يردوا الأشياء إلى أصولها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً [١٧].

قضية الشك فى الشعر الجاهلى التى وقفنا على جانب من الأسباب التى دفعت بها، متصلة أشد الاتصال بمبدأ «المقايسة». ومع أن هذا المبدأ يظهر فى خلفية القضية، إلا أنه يمارس فاعلية فى ترتيبها. وهنا مرة أخرى، نجد أنفسنا أمام شبكة متداخلة من التعارضات. فمن المعلوم أن طه حسين نقض صحة الشعر الجاهلى استناداً إلى تبنيه رؤية منهجية تقول بأن روح العصر وطبيعته تنعكس فى الأدب الذى يظهر فيه، ولما وجد غيابا لروح العصر الجاهلى فى الشعر المنسوب إليه، حكم بأنه موضوع ومنحول. ولكن الأمر، لم يقف عند هذا الحد، وهنا تبدأ القضية المتصلة بموضوعنا، فبما أن الشعر الجاهلى موضوع لا يعتد به بوصفه وثيقة معبرة عن جملة الأنساق الثقافية والاجتماعية والدينية لذلك العصر، فلابد من البحث عن تلك الأنساق فى نص آخر، وهو القرآن الذى هو «أصدق مرآة للعصر الجاهلى، ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه»[١٨]. وهو عند طه حسين نص تاريخى «فالنصوص التاريخية الصحيحة تبتدئ بالقرآن»، «وهو وحده النص العربى القديم الذى يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخصاً للعصر الذى تلى فيه»[١٩]، ويعرض أمثلة على أمانة القرآن فى التعبير عن حياة العرب، وتوثيق الجوانب الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية، وبعد أن ينتهى من إثبات الموثوقية التاريخية للقرآن بوصفه مرجعية شاملة للعصر الجاهلى، يهدم هذا الحكم فجأة فى قضية شهيرة وجدت فى القرآن مكانة مهمة، وهى قضية الوجود التاريخى لإبراهيم وإسماعيل، يقول:

> للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثباتهما التاريخى، فضلاً عن إثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة، ونشأة العرب المستعربة.

ويضيف:

> نحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعاً من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى[٢٠].

وبغض النظر عن مضمون هذا القول الذى ليس من شأننا مناقشته هنا، فإن الإقرار والتأكيد على تاريخية القرآن، والتشكيك فى صحة أحد أخباره الأساسية، يظهر التناقض فى المنهجية التى تريد إثبات شئ ما، لكنها تتورط فى سلسلة من التناقضات، ويبدو لنا أن أمر الشك فى إبراهيم وإسماعيل وتأسيس الكعبة، كما ورد عند طه حسين مرجعه إلى فاعلية مبدأ «المقايسة» فى فكره الذى أوردنا تجليات متعددة له. فما أن ينتهى من تثبيت ذلك الحكم، إلا وتظهر المقايسة بين القرشيين والرومانيين، فإذا كان الرومان قد اصطنعوا أسطورة مؤداها أن «بابنياس بن بريام» صاحب طروادة، هو الذى بنى «روما» فما المانع من أن يصطنع القريشيون أسطورة مماثلة، تقول بهجرة إبراهيم، وبقيام ابنه إسماعيل ببناء «الكعبة» فى قلب مكة. ولنورد نص ما يقول:

> ليس ما يمنع قريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التى تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم، كما قبلت روما من قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان تثبت أن روما متصلة بابنياس بن بريام صاحب طروادة.

ويخلص إلى أن «أمر هذه القصة إذن واضح، فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام، واستغلها الإسلام لسبب دينى، وقبلتها مكة لسبب دينى وسياسى»[٢١].

يكشف مبدأ «المقايسة» فى خطاب طه حسين عن آلية تشتغل ضمن نظام شبه ثابت. فما إن تطرح قضية ما فى الأدب والفكر، إلا ويصار البحث عن نظير لها فى الفكر الغربى، سواء كان حديثاً أو قديماً. وتجرى مضاهاة ومقارنة بين الموضوعين، ويصار إلى تثبيت القضية أو نفيها فى ضوء ثبات أو نفى القضية الأخرى. فكل شئ يقرر صوابه بمقدار

مناضرته لما هو يونانى أو رومانى أو أوروبى سواء كان ذلك فى قضية البحث الأدبى والفكرى والتاريخى أو فى قضية التعليم والتربية ـ و(مستقبل الثقافة فى مصر) يحتشد بأدلة حول هذا الموضوع ـ أو فى القضايا الاجتماعية والسياسية. ولا تقف قراءة طه حسين لموضوعاته عند حدود البحث عن المماثلة بين الموضوعات الشرقية والغربية ـ وهو أمر ألمحنا إليه من قبل ـ إنما تتجاوز ذلك إلى «الامتثالية». وثمة فرق لا يخفى بين «المماثلة» و«الامتثال». فى الحالة الأولى يمكن أن يعنى البحث فى أمر المقارنة بين الظواهر الفكرية والتاريخية، ويدرسها ويحللها، ويقدم تفسيراته بشأنها، وهو أمر شائع يندرج فى حقل الدراسات المقارنة بشتى أنواعها، أما الحالة الثانية فتنطلق من مبدأ «المقايسة» الذى تجعل فيه ظاهرة ما لها شرطها وخصوصيتها، تمتثل لأخرى مختلفة من ناحية الخصوصية والشرط. ليس هذا فحسب، إنما إسقاط تفسير وتعليل يتصلان بتلك الظاهرة على الظاهرة المدروسة، الأمر الذى يفرض نوعاً من امتثال الظواهر وأسبابها لظواهر أخرى لها أسبابها المختلفة. ومن الواضح أن طه حسين يقدم أكثر من برهان على هذه القضية، جاعلاً «النموذج الغربى» هو المعيار الثابت فى القياس. وينبغى، تبعاً لذلك «للنموذج الشرقى» أن يمتثل له، لكى تثبت شرعيته، وتقر نتائجه.

تعزى فاعلية مبدأ «المقايسة» فى فكر طه حسين إلى حضور الموجّه الغربى فى ثقافته، وربما يصح القول استبداد ذلك الموجه، ولم يخف طه حسين ذلك الموجه، إنما كان يعتد به، ويكبره، ويتبناه، ويدعو إليه، ولا ضير فى كل ذلك من ناحية المبدأ العام، فتداخل الثقافات وحواراتها وتفاعلاتها أمر مهم وأساسى فى تشكيل الوعى النقدى، لكن الأمر الذى يختلف حوله الكثيرون، هو تحويل ذلك الموجه إلى «إيديولوجيا» تمارس دورها فى ترتيب شؤون الفكر وتوصلاته من جهة، والدعوة إليه على أنه يمثل الحقيقة المطلقة والنهائية من جهة أخرى. وغالباً ما يحصل كل ذلك حينما يتم تجريد ذلك الموجه من أبعاده التاريخية، والإعلاء منه بوصفه نموذجاً صافياً وصحيحاً يمكن الإفادة منه فى كل زمان ومكان. وواقع الحال، فإن طه حسين قد نظر إلى الغرب نظرة تجريدية، باعتباره مكوناً ثقافياً متجانساً ومتسقاً ومطرداً منذ طاليس فى القرن السادس قبل الميلاد إلى القرن العشرين، ولم يتمكن من إدراك تناقضاته وإكراهاته، وبخاصة الغرب الحديث الذى اشتبك اشتباكاً مزدوجاً: مرة مع نفسه، ظهور النزعات النقدية التى تعارض القول بوجود غرب صاف متعال على الشرط التاريخى له، ومرة مع غيره، وذلك حينما تورط لأسباب ثقافية واقتصادية ودينية إلى السيطرة على العالم، وتهديم البنى الاجتماعية والثقافية فى أكثر من مكان. إن كل هذا لم يلحظه طه حسين، فقدّم بذلك قراءة اختزالية للغرب على أنه حامل مشعل التحديث والتجديد والعقلانية والتنوير، وفى هذا تتدخل ثنائية الإقصاء والاستبعاد من جانب، والاستحواذ من جانب آخر، فيصار إلى طمس كل الملابسات والإكراهات واستبعادها وإحضار الجوانب المضيئة. وكل ذلك يحصل حينما يغيب المنظور النقدى ويمتثل القارئ للمضمون الإيديولوچى للمقروء. وفى حالة طه حسين، فإنه، كما يتوصل إلى ذلك عزيز العظمة، لم يأخذ فى الاعتبار الفوارق الفعلية فى التاريخ بين الغرب والشرق ـ وبخاصة مصر التى ربطها بنسب ثقافى يعود إلى اليونان ـ فقد جعل الترقى استواء الشرق غرباً، واعتبر الشرق فواتاً خالصاً، والغرب مستقبلاً خالصاً، وذلك لأنه أقام رؤيته على أساس تجاوز تاريخ الغرب وتاريخيته، دون النظر إلى تمايزاته الفعلية، فنظر إلى الغرب على أنه حتمية كونية[٢٢].

يحتفى طه حسين بالموجه الغربى، وفى مقدمته لكتاب «نالينو» عن (تاريخ الآداب العربية) الذى نشر فى عام ١٩٥٤، يحرص أن يقدم نوعاً من التاريخ لمرحلة تكوّنه الفكرى المبكر فى نهاية العقد الأول من القرن العشرين. وبذلك يسترجع أحداثاً مضى عليها قرابة نصف قرن. وفى هذه المقدمة الاحتفائية تظهر الملامسات الأولى مع الفكر الغربى، وهى ملامسات يمكن وصفها بـ «الصدمة الأولى» التى أحدثتها دروس «نالينو» فى نفسه. ومن الغريب أن فكرة المقارنة القائمة على التفاضل تظهر باعتبارها المعيار الفاعل هنا بين ضربين من الممارسة الفكرية: الثقافة الغربية والثقافة الشرقية.

يقارن طه حسين بين دروس المستشرق «نالينو» ودروس «المرصفى»، فدروس المرصفى كانت ترده إلى «حياة الطلاب

القدماء الذين كانوا يختلفون إلى العلماء في مساجد البصرة والكوفة وبغداد»، أما دروس «نالينو» فكانت تدفع به إلى «حياة الطلاب الذين يختلفون إلى الجامعات في روما وباريس وغيرهما من المدن الجامعية الكبرى»(٢٣). وبذلك كان محكوماً بثنائية الارتداد إلى الماضي مع المرصفي، والاندفاع إلى المستقبل مع نالينو، ويعمق هذه الفكرة بقوله: «كنت أعيش مع الماضي البعيد وجه النهار، وأعيش مع الحاضر الأوروبي الحديث آخر النهار». ولا ندرى الآن على وجه الدقة، إن كانت الصدفة هي التي جعلت دروس المرصفي في وجه النهار، ودروس نالينو في آخره، لكن من الواضح أن طه حسين رتب على ذلك معنى ثقافياً، فدروس آخر النهار هي الحاضر والخلاصة لكل شيء، إذ فيها تتمثل كل كشوفات الفكر والمعرفة، ومهما يكن من أمر، فإن الالتباس يقع في تصوره للممارسة المنهجية. فمن المعلوم أنه سواء تلقى دروسه على يد المرصفي أو نالينو، فإنه إنما يذهب إلى «الماضي» بـ «طريقتين» مختلفتين، فهل ثمة منهج يجرّ إلى الماضي، وآخر يدفع إلى المستقبل؟ أم أن صلاحية المناهج تتقرر في ضوء إجراءاتها وآلياتها في الاقتراب الصحيح والمناسب والفعّال إلى موضوعاتها وصفاً وبحثاً وتحليلاً؟ إن هذا الوعي الأولي بأمر «المنهج» سيظل لصيقاً بفكر طه حسين، إنه لا يرى في المناهج الغربية إلا حاضراً، وبذا فهو يدمج بينها وحاضر الغرب، وهو أمر يفرغ المنهج من محتواه المعرفي، ويشحنه بـ «الإيديولوجيا».

إذا كان المرصفي، كما يقول طه حسين، «علمني كيف أقرأ النص العربي القديم، وكيف أتمثله في نفسي، وكيف أحاول محاكاته»، فإن نالينو «علمني كيف أستنبط الحقائق من ذلك النص، وكيف ألائم بينها، وكيف أصوغها آخر الأمر علماً يقرؤه الناس، فيفهمونه ويجدون فيه شيئاً ذا بال»(٢٤). وأخيراً ترد أول إشارة إلى أنه على يد نالينو، قد تعلم «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذى ينتج فيه»، وفي ضوء تصوره بأن الأدب مرآة للواقع الذى ينتج فيه، سيقوم بإنجاز كل دراساته اللاحقة، وكثير من أحكامه سيكون سببها البحث عن «المطابقة» بين «الواقع التاريخي» و«الواقع النصي»، وهو بحث سيؤدى إلى نتائج غاية في الالتباس. هذا التصور كان قد أخذه عن نالينو، وتشبع به فيما بعد.

تبدو المقارنة بين المرصفي ونالينو غير منصفة، لأنها تصادر على المطلوب، فبدل أن يصف طه حسين تأثير هذا، وتأثير ذاك، فإنه يدخلهما في سياق مفاضلة تحمل أحكاماً مسبقة. فالمرصفي في سياق المقارنة يقتصر دوره على تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى المباشر للقراءة، أى إجادة القراءة وتمثل الخصائص الأسلوبية والدلالية للنص الأدبي، أما نالينو فإن دوره يشمل تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى العميق؛ أى القراءة بوصفها استكناهاً واستنباطاً وحفراً غايته فك عناصر المقروء، واستخلاص النظم الفكرية فيه بهدف تحويلها إلى علم ينتفع به الآخرون. وهو أمر يتصل بما كنا قد أشرنا إليه من أن الأول «يرده إلى الماضي» والثاني «يدفع به إلى المستقبل». وهذا التصور المبكر سيجعله يحسم الأمر، فمن نهاية العقد الأول من القرن العشرين سيصبح المستشرقون بالنسبة إليه «الحجة القاطعة، ومثله الأعلى»(٢٥). وهو يصف ذلك المؤثر الاستشراقي في (الأيام) بقوله: إن المستشرقين «ملكوا عليه أمره، واستأثروا بهواه» وبذا فقد:

> خرج من حياته الأولى خروجاً يوشك أن يكون تاماً لولا أنه يعيش بين زملائه من الأزهريين والدرعميين وطلاب مدرسة القضاء وجه النهار وشطراً من الليل، لكن عقله قد نأى عن بيئته هذه نأياً تاماً، واتصل بأساتذته أولئك اتصالاً متيناً (٢٦).

ولا يمكن فهم هذه التأكيدات إلا على أنها نوع من الدهشة والانبهار بما كان يقوله المستشرقون ويقررونه، وهنا تقود الأسباب إلى نتائج محددة، فهم، بوصفهم طرفًا فاعلاً «ملكوا عليه أمره» و«استأثروا بهواه» وهو؛ بوصفه طرفًا منفعلاً «خرج من حياته الأولى» و«نأى عن بيئته» واتصل بالمؤثر «اتصالا تاماً». إن الذى انقطع من مؤثرما، واتصل بمؤثر آخر هو «عقل» طه حسين. ويمكن اعتبار هذه اللحظة بمثابة الفاصلة الرمزية بين طريقتين من التفكير، وبها قطع طه حسين مرحلة التفكير في الثقافة العربية ليفكر هذه المرة بالثقافة الغربية، أى إنه جعل الثقافة موجهاً له في بحثه وتفكيره.

وجدير بالذكر أنه أحيط منذ عام ١٩٥٨ بمناخ استشراقي شبه مغلق، فكثير من المعارف كانت تقدم إليه عبر منظور استشراقي، فعلى «جويدى» درس الأدب الجغرافي والتاريخي، وعلى «نالينو» درس الأدب العربي، وعلى «سنتيلانا» درس تاريخ الفلسفة الإسلامية، وعلى «ماسينون» درس تاريخ الشرق القديم، وعلى «ليتمان» درس اللغات السامية، وكل هذه المؤثرات اختمرت ووجدت تجلياتها في كتابه عن أبي العلاء المعري، وفي فرنسا واصل دراسته على سينيوبوس في التاريخ ودوركهايم في الاجتماع (= وهو الذي أشرف على أطروحته عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية) وكازنوفا في تفسير القرآن، ولانسون في الأدب الفرنسي، وليفي برول في فلسفة ديكارت، وما لبث تأثير الثقافة الفرنسية أن ظهر واضحاً في تفكيره فـ «إنحاز نهائياً إلى ثقافة الغرب». ومن ذلك أن امتدت إليه حركة تأثير قوية من «المفكرين الفرنسيين مثل هيبولت تين الذي بدأ فيه تأثيره من حيث تركيزه على الصلة التي تنشأ بين العمل الأدبي والبيئة، وسانت بيف من حيث التعرف على سيكولوجية المبدع»[٢٧]. وفي هذه المرحلة أمكن له التعرف إلى أفكار ديكارت من خلال دروس بريل، وفي (الأيام) يشيد بهذه المؤثرات، وبخاصة دوركهايم وديكارت.

في «الكتاب الأول» الذي يشكل مدخلاً موسعاً لكتاب طه حسين (في الشعر الجاهلي) تثار ثلاث من القضايا الأساسية التي ستكون فيما بعد مثار خلاف وسجال وجدل؛ إذ يطرح طه حسين ـ ويعيد تأكيد بعض الأمور في الوقت نفسه ـ القضايا التي استقرت لديه بوصفه باحثاً وناقداً. فهو، أولاً يقدم نفسه باعتباره مجدداً في ميدان البحث الأدبي ـ التاريخي، وهو ثانياً يعلن تبنيه منهج الشك الديكارتي، وهو أخيراً يعيد تأكيد أن الأدب مرآة تعكس صورة العصر. وهذه القضايا الثلاث المتداخلة تتصل فيما بينها اتصالا وثيقاً بحيث لا يمكن فصلها إلا إجرائياً؛ إذ فيها تتركز التجربة الفكرية لطه حسين، وفيها يتجلى أثر الموجه الغربي في فكره، وهو لا يدخر وسعاً في الاستعانة بنوع من التهكم السقراطي تجاه الآخرين الذين مازالوا يعتصمون بالمناهج القديمة، وعلى غرار سقراط في المحاورات الأفلاطونية، يستثمر بلاغته الشفاهية في اجتذاب القارئ إليه، بحيث يشعره أنه مشارك في إنتاج الأفكار، واكتشاف الحقائق، إلا أنه يتدخل خفية لتصحيح تصوراته، بحيث يتوهم القارئ أنه هو الذي وصل إلى معرفة الحقيقة، وأن دور طه حسين اقتصر على تنظيم البراهين، ويعرف هذا الأسلوب السقراطي بـ «منهج التوليد».

في الجملة الافتتاحية من كتاب (في الشعر الجاهلي) يصرح بجدة بحثه، وعدم إلف الناس لأمثاله: «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل»[٢٨]. وهو يتوقع، شأنه في ذلك شأن أي مجدد، أن يقابل بحثه بالسخط والإنكار وسوء الفهم، ولا ترد أية إشارة إلى أن هناك من سيستقبله بترحاب :

> أكاد أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه، وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه أزوراراً. ولكنني على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث.

ومن الواضح أن طه حسين، هنا، يتعامل مع «الآخرين» على أنهم كتلة سديمية غامضة، وجاهلة، ورافضة للجديد، وأنه هو يقف في الطرف الآخر يملك «الحقيقة» متأهباً للإعلان عنها. وبعد أن كان قد اختزل الآخرين إلى مجموعة عازفة عن الحقيقة، تتدخل بلاغته لانتزاع مجموعة خاصة منهم، يمكن تخليصهم بسهولة من وصمة الجهل التي أضفيت على الجميع، وإلى هذه القلة «القليلة من المستنيرين الذين هم في حقيقة الأمر عدة المستقبل، وقوام النهضة الحديثة، وذخر الأدب الجديد» يوجه خطابه. وفيما يجعل حكم طه حسين الإطلاقي القارئ حانقاً بسبب حكمه بجهل الجميع، يخفف الحنق الآن بسبب تقييد ذلك الحكم، فالقارئ يجد نفسه متماهياً مع هذه القلة المستنيرة المنتخبة. واعتباراً من هذه اللحظة، يبدأ المفعول السقراطي يسري داخل القارئ، إذ يظن أنه هو المعنيّ بخطاب طه حسين، وأنه في الوقت ذاته المشارك في إنتاجه، معنيّ به بوصفه متلقيًا له، ومشاركًا فيه بوصفه منتجاً لأفكاره، سينزلق بتأثير من صيغة المخاطبة التي يستخدمها طه حسين إلى عالم الخطاب الذي ينتجه طه حسين بنفسه، ويندمج في أفق أفكاره، في نوع من المماهاة بينه وبين الضمير الذي يوجه إليه طه حسين خطابه.

ومعروف أن هذا الأسلوب، الذى يختار فيه الكاتب مخاطباً مجهولاً يتوجه إليه بالحديث، أسلوب أشاعة الجاحظ فى النثر العربى القديم، ووجد تجلياته فى معظم المظان النثرية الموروثة، وهو أسلوب تعبيرى مؤثر، لأن القارئ يتوهم أنه هو المقصود بالخطاب، فينساق إلى مشاركة المؤلف فى أفكاره. ولا تغيب عن بال طه حسين فاعلية هذا الأسلوب الذى يكثر من استخدامه فى كثير من كتبه، بحيث يجد القارئ لخطاب طه حسين نفسه تحت إحساس بـ«مديونية معنى» لطه حسين، لأنه يجد نفسه طرفاً فى خطابه، إلى درجة يظهر فيها كأنه هو الذى يمنح ذلك الخطاب قيمة ومعنى. ويمكن اعتبار أسلوب طه حسين هذا من بقايا أساليب التأليف الشفاهية، وهو ـ على أية حال ـ يمثل نهاية حقبة فى التعبير الشفاهى الذى يقوم على تقييد الكلام المولد ذهنياً، والذى تضفى عليه صيغة الخطاب ـ والحوار أحياناً ـ دفقاً واتساقاً مصحوبين بالتكرار والأطناب والسخاء اللفظى.

يمضى طه حسين فى تأسيس مراكز فاعلة لجدة أفكاره، فما إن ينتهى من إدخال المتلقى فى سياق، يكون التواطؤ فيه حول أهمية التجديد قد أصبح ضرورياً، إلا ويعلن:

> لقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعاً ما أعرف أنى شعرت بمثله فى تلك المواقف المختلفة التى وقفتها من تاريخ الأدب العربى. وهذا الاقتناع القوى هو الذى يحملنى على تقييد هذا البحث ونشره فى هذه الفصول، غير حافل بسخط الساخط، ولا مكترث بازورار المزور

ثم يطرح مسألة القديم والجديد، وما دار حولها من جدل فى تاريخ الأدب العربى، وتكمن الجدة فى إعادة طرح هذه المسألة القديمة فى الفصل الحاسم الذى يضعه طه حسين بين مفهومين للجدة. أولهما: وهو المفهوم القديم الذى مثله صراع القدماء ـ أنصار القديم وأنصار الجديد ـ حول المظاهر التعبيرية للخطاب الأدبى ـ والشعرى خاصة ـ إذ انحصر ذلك الصراع حول أساليب القول وألفاظه ومعانيه، وعلى هذا فهم يدورون فى فلك فهم واحد، وخلافاتهم الجزئية حول الأدب، لا تمكن من اعتبارهم فئتين لهما استقلال فى الرؤية والمنظور النقدى، وثانيهما: وهو المفهوم الجديد فى تصور طه حسين، وهو يتجاوز تلك المشكلة البسيطة المسطحة إلى مسألة «البحث العلمى عن الأدب وتاريخ فنونه». وبعبارة أخرى، ،كيف يمكن إجراء «بحث علمى» خاص بتاريخ الأدب، وما المستلزمات التى يحتاجها بحث يريد تقصى «حقائق» ذلك الأدب؟ ما العلاقة التى تربط ذلك الأدب بعصره؟ ثم ما وجهة نظر الباحث فيما يبحث؟ ومن الواضح أنه يعيد ترتيب علاقة الممارسة النقدية بالأدب فى ضوء روابط جديدة، لم تكن مثارة من قبل، إنه يختزل خصوم الأمس ـ قدماء ومحدثين ـ إلى فئة واحدة، ويتجاوز بذلك المعيار الذى اعتبروه فيصلاً فى الصراع بينهم إلى صيغ التعبير الأدبى، ثم يصنف العلاقة مجدداً بما يجعل كل ما أنتج حول الأدب العربى قديماً ـ القديم الذى تصلب، وتراكم، وتحول بفعل الزمن، والزائفة، والتكرار، وكل آليات إنتاج الأدب وتلقيه ـ إلى جملة مقولات تتردد فى كتب البلاغة والنقد، ومن الواضح أن طه حسين يريد تفكيك هذه الكتلة المتصلبة من التصورات والقناعات والمقولات، وذلك لا يتم من وجهة نظره، إلا من خلال فعلين متزامنين، أولهما: الشك والارتياب بكل ما قيل وثبت حول الأدب القديم، وبخاصة الجاهلى باعتباره فى تصور القدماء الأصل الذى تحدّر عنه الأدب العربى واللغة العربية، وثانيهما: تعليل ماهية الأدب بوصفه مرآة تنعكس فيها جملة الظروف الذاتية والموضوعية لمبدعه وعصره وبيئته وطباعه وكل المحضن الثقافى الذى يحتضن ظهوره.

ويربط طه حسين هذه الموضوعات الثلاثة بعضها ببعض فهو يقيم الجدّة ـ وهى الموضوع الأول ـ على الشك ومرآوية الأدب، وهما الموضوعان الثانى والثالث على التوالى، وهو يطرح قضية الشك، ويسوغها استناداً إلى أن الأدب مرآة للواقع الذى يظهر فيه، وهو يشك إذا قادته قراءته للأدب إلى عدم العثور على روح العصر الذى أنتج فيه، وعلى هذا فالتصور الجديد لديه قائم على الشك، والشك قائم على مفهوم معين للأدب. والتواصل الداخلى بين هذه العناصر الثلاثة موجود بفعل أنها مترابطة بعضها ببعض، ولكن معاينة أمر تلك العناصر، يكشف أن العنصر الفاعل والموجه هو «مفهوم الأدب» باعتباره مرآة. فهو الذى يحدد فاعلية

مفهومي «الجدة» و«الشك». لأن «الجدة» ما هي إلا مشروع يقدم عليه الباحث، ويدعي أنه لم يسبق إليه، وأن «الشك» ما هو إلا «وسيلة» تساعده في الحفر داخل تلافيف تلك الكتلة المتصلبة من المرويات والمدونات المحاطة بأطر دينية وسياسية وتاريخية. أما «مفهوم الأدب بوصفه مرآة»، فهو «تصور فكري» يعلل ظهور الأدب، ويفسره، ويحدد قيمته الاجتماعية، والأهم من كل ذلك يظهر وظيفته بوصفه نشاطا إنسانياً خلاقاً له مهمة جسيمة بين الشعوب. وعليه فلا يستقيم أمر البحث عن هذه القضية عند طه حسين، إلا استناداً إلى تحديد فاعلية «مفهوم الأدب» لديه، الذي بسببه ـ فيما نرى ـ التجأ إلى منهجية الشك، وتضافر هذان الأمران جعلاه يعلن أن بحثه جديد، وأنه هو نفسه يدشن لهذا الأمر بالجملة الأولى من كتابه «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد».

إن الترتيب الذي أورده طه حسين لهذه الموضوعات الثلاثة: التجديد، الشك، مفهوم الأدب بوصفه مرآة، ترتيب إجرائي، لا يكتسب من وجهة نظرنا أهمية منهجية. وبما أننا أبرزنا ترابط تلك الموضوعات، وخلصنا إلى أهمية الموضوع الأخير باعتباره هو الذي استدعى الشك، وأن الشك هو الذي دفع أمر القول بالتجديد إلى الأمام، فإن تقصي تلك الموضوعات ،حسب فاعلية دورها عند طه حسين، يوجب إعطاء أهمية استثنائية لمفهوم الأدب لديه، ثم الاهتمام بعد ذلك بموضوع الشك فإذا تبين أن طه حسين فيهما مبتكر ومجدد أمكن بسهولة الإقرار بذلك. يلزم الأمر إذن نوع من الاستقصاء عن كل ذلك في خطاب طه حسين، وبخاصة حول «مفهوم الأدب». ما مصادره وما موارده؟ وكيف تبلور هذا المفهوم. وما النتائج التي أفضى إليها؟ وكيف اقترن بأمر «الشك»؟ أسئلة متداخلة، تؤدي الإجابة عنها إلى ربط مشروع طه حسين الفكري بأصوله التي تحدر منها، وتبين المدارات التي يدور فيها، والمغذيات التي تجهزه بالمقدمات والنتائج، وهي قبل كل ذلك تهدف إلى استئناف البحث في أحد أكثر الخطابات إشكالية في ثقافتنا الحديثة.

لم يحفل طه حسين بالإعلان عن أصل الرؤية النقدية القائلة بأن الأدب مرآة للحياة، كما احتفى بالإعلان المثير عن تبنيه منهج الشك الديكارتي، مع أن تلك الرؤية النقدية كانت أهم العناصر الفاعلة في فكر طه حسين النقدي، وأقدمها حضوراً فيه. وكان جابر عصفور قد برهن في (المرايا المتجاورة) على أن طه حسين كان يعبر عن علاقة الأثر الأدبي بأصله بثلاث كلمات هي: التصوير، والتمثيل، والانعكاس. هذه الكلمات التي تدور حول مجال دلالي واحد أثيرة عنده وشائعة في كتاباته، و هي أثيرة وشائعة لأنها دوال تفضي إلى مدلول أساسي، هو لب ما يمكن أن يكون فكراً نقدياً عند طه حسين؛ إذ تشير هذه الكلمات الثلاث ـ في سياقاتها المختلفة عنده ـ إلى طرفين: أحدهما علة، والآخر معلول. الطرف الأول هو الأصل القبلي الذي ينعكس في الطرف الثاني على نحو من الأنحاء، أما الطرف الثاني فلا يمكن أن يوجد إلا من حيث هو صورة للطرف الأول، وتمثيل له. ولا تتحقق هذه الأبعاد الدلالية في تشبيه يتصل بالأدب مثلما تتحقق في تشبيه الأدب بالمرآة، إن هذا التشبيه يردنا ـ على الفور ـ إلى مفهوم العمل الأدبي بوصفه صورة لأصل قبلي، ذلك لأن المرآة تمثل أشياء تقع خارجها. وكما تعكس المرآة الموضوعات المواجهة لصفحتها فتمثلها، وتعرض صورتها كذلك الأدب، فهو مرآة لشئ يقع خارج كيانه المطبوع أو المسموع[٢٩]. والواقع أن طه حسين قد أشار ـ كما ذكرنا ـ إلى أنه قد تعلم من نالينو «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه». وذلك في فترة مبكرة جداً من حياته العلمية، وقبل ظهور (في الشعر الجاهلي)، والأفكار القائلة بهذا المفهوم كانت شائعة، وبخاصة آراء «تين» و«سانت بيف». ومن المعلوم أن قسطاكي الحمصي قد عرض لآراء هذين الناقدين الفرنسيين في كتابه (منهل الوراد في علم الانتقاد)، وذلك قبل أن يتتلمذ طه حسين على «نالينو». فقد وصف منهج «بيف» بأنه يبحث عن «الإنسان نفسه» وعن «سر أخلاقه بل عن مكنونات أفكاره»، وخلص إلى أنه بذلك «تحول فن النقد من فن مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتفتيش واكتشاف أسرار النفوس»، فيما أكد أن منهج «تين» يقرر:

«أن للزمان والمكان علاقة شديدة بالإنشاء والنظم وسائر الفنون البديعة. وعلى النقد أن يدقق

البحث فى ذلك، لأننا إنما نكتب ما يمليه علينا العصر من حوادثه، وما تتلوه علينا العادات من تأثيرها، والأزياء من أفعالها فى الأخلاق، فلابد من تتبع تاريخ عصر الشئ المنقود، ومكانه، للوقوف على أخلاق أهله وأزيائهم، وآرائهم، وعلومهم، وعوائدهم، وعقائدهم(٣٠).

كان المنظور الاجتماعى للأدب قد عرف ازدهاراً فى الثقافة الفرنسية على أوجه التحديد منذ مطلع القرن التاسع عشر، فمدام دى ستال ناقشت أثر المرجعية الثقافية فى الأدب، وبلور هذا المنظور «تين» وجعل منه منهجاً نقدياً يستند إلى ركائز: العرق والبيئة والعصر. وقد وجد أن هذه العناصر تؤثر على نحو كبير فى الأدب، بل إنها، فضلاً عن ذلك، تتجلى فيه. وتحت عنصر «العرق» عالج «تين» أثر الميزات النفسية للأديب، فضلا عن الدوافع الغريزية، النزعات الدفينة التى تلعب دوراً هاماً فى صياغة الفعل الإنسانى وتطويره، وهذه المؤثرات تؤثر مباشرة فى مسألة التعبير الأدبى التى لا تنفصل بأى حال من الأحوال عن العناصر الذاتية من ناحية، ولا عن العناصر الموضوعية المتصلة بالركيزة الأخرى، وهى: البيئة التى تعتبر موئل الإنسان وعالمه الذى يتشكل فيه وبه. وعلى هذا، فالبيئة تجهز الناقد بالتفسير السببى المتكامل للأدب. ويقصد بها «تين» المناخ الجغرافى والاجتماعى على السواء، وبذلك فإنها لا تسهم فى تشكيل الذات المبدعة فى تطورها ونموها فحسب، وإنما تشارك أيضاً فى صياغة المادة أو العالم الذى يتخلق فى العمل الأدبى ومن خلاله. وهنا يدخل المؤثر الأخير، وهو العصر أو اللحظة التاريخية التى يعيشها الكاتب، فروح العصر، ونظمه الثقافية والاجتماعية تنعكس فى العمل الأدبى(٣١)، وتتفاعل هذه المؤثرات الثلاثة، لتجعل من الأدب مرآة تتمرأى فيها الحياة بمعناها الواسع كما عرفت فى مكان ما وزمان ما. ومع أن هذا المنظور قد توسع وتشعب وتبلور نظرياً من خلال الماركسية بما أصبح يصطلح عليه بـ «نظرية الانعكاس»، إلا أن طه حسين توقف عند حدود تطبيقاته الفرنسية. وقد حاول أن يمزج جملة هذه الأفكار بأفكار «بيف» ثم أفاد من «لانسون». ومن الواضح أن كثيراً من الأفكار المتصلة بهذا المنهج عبرت إليه مباشرة من خلال دروس «نالينو» الذى كان يأخذ به فى تحليله للأدب العربى القديم، ووجدت لها مكاناً واضحاً فى كتابه (تجديد ذكرى أبى العلاء) الذى ظهر فى عام ١٩١٥، الأمر الذى يؤكد أن اعتبار الأدب مرآة للحياة قد أخذ به طه حسين قبل أكثر من عشر سنوات من ظهور (فى الشعر الجاهلى).

يكشف كتاب طه حسين عن أبى العلاء المعرى، الذى كان فى الأصل أول أطروحة دكتوراة تناقش فى الجامعة المصرية، المنحى العام الذى سيأخذه فى معظم كتبه اللاحقة، فطه حسين ابتداء من هذا الكتاب سيأخذ بمنهج الحتم كما تجلى عند النقاد الفرنسيين، وفى طليعتهم «تين» وسيتكرر ذلك فى (حديث الأربعاء) و (فى الشعر الجاهلى) و(مع المتنبى) وهى الكتب الأربعة الأساسية له فى مجال البحث الأدبى، والتى يمكن اعتبارها الوثيقة الأكثر أهمية ـ إلى جانب (مستقبل الثقافة فى مصر) ـ فى كشف أثر الموجه الغربى فى فكره، وتتباين درجة اهتمامه فى كل مرة بين الاهتمام مرة بالبيئة أكثر من العرق، ومرة بالعصر أكثر من غيره. ولكن حضور مكونات ذلك المنهج لديه أمر لا يمكن إخفاؤه. إلى جانب ذلك، يظهر فى عمل طه حسين، ابتداء من (تجديد ذكرى أبى العلاء) المقترح الاستشراقى الذى نقصد به أنه يقترب إلى موضوعاته فى ضوء القراءة الاستشراقية لتلك الموضوعات: حصل ذلك، كما يؤكد هو فى كتابه عن أبى العلاء، وحصل ثانية، بتأثير من مرجليوث وغيره فى كتابه عن الشعر الجاهلى، وحصل ذلك مرة ثالثة بتأثير من بلاشير فى كتابه عن المتنبى.

فى مقدمة (تجديد ذكرى أبى العلاء) يفصح طه حسين عن «منهجه» ويقرر أن من ينتدب نفسه لدراسة الأدب العربى وتاريخه:

> لابد له من درس الآداب الحديثة فى أوربا، ودرس مناهج البحث عند الإفرنج، بله ما كتب الأساتذة الأوربيون فى لغاتهم المختلفة عما للعرب من آداب وفلسفة ومن حضارة ودين(٣٢).

ويؤكد أنه كان غافلاً عن كثير مما ينبغي أن يتوفر عليه، إلى أن «سمعت دروس الأساتذة المستشرقين» فـ«غيرت رأيي في الأدب ومذهبي في النقد التغيير كله»، واختار موضوعه عن أبي العلاء لأسباب لا تبتعد كثيراً عن الصورة التي ركبها له المستشرقون. ومن أهم الأسباب التي دفعته إلى الاهتمام بشاعر المعرّة هو:

> أن الإفرنج قد عنوا بالرجل عناية تامة، فترجموا لزومياته شعراً إلى الألمانية، وترجموا رسالة الغفران وغيرها من رسائله إلى الإنجليزية، وتخيروا من اللزوميات والرسائل مختارات نقلوها إلى الفرنسية، وأكثروا من القول في فلسفته ونبوغه(٣٣).

وكانت النتيجة أن طه حسين قد أخذ في هذا الكتاب منهجاً ومقترحاً، واستعان بهما في تركيب كتابه الذي وصفه هو بنفسه، أنه كتاب فريد في بابه، لا مثيل له «وضعه صاحبه على قاعدة معروفة، وخطة مرسومة من القواعد والخطط التي يتخذها علماء أوروبا أساساً لما يكتبون في تاريخ الآداب»(٣٤). والواقع أن العمل في ضوء المقترح الاستشراقي يصار إلى الإلماح إليه حتى في اختياره دراسة ابن خلدون(٣٥)، وسيّطرد لديه فيما بعد.

تكشف أيضاً مقدمة كتاب (تجديد ذكرى أبي العلاء) أنه لا يمكن لدارس عربي البحث في آداب العرب. إلا من خلال وسيط غربي، وسيط يجهز الباحث العربي بالمنهج أولاً، وبمقترح الموضوع واختياره ثانياً، وبالقواعد والخطط الخاصة ببناء البحوث ثالثاً. وهو أمر كان طه حسين حريصاً على الأخذ به في كتابه الأول، والإشارة إليه كمأثرة. وفيما يخص المنهج، فقد كان محمود أمين العالم دقيقاً في الإشارة إلى أنه في كتابه الأول عن أبي العلاء كان «يقيد كل شئ بنظام مطلق من الجبرية والحتمية»(٣٦) بمعنى أنه ظهر «متبنياً منهج الحتم التاريخي والطبيعي عند تين»(٣٧)، ومحتوى الكتاب يبرهن على أمانة طه حسين في الاعتماد على مقولات ذلك المنهج، إلى درجة كان اهتمامه منصباً على البحث عن تلك المقولات في موضوعه، دون أن ينصرف اهتمام مماثل لطبيعة الموضوع، وخصوصياته وأبعاده، الأمر الذي دفع أحد المختصين بخطاب طه حسين النقدي إلى القول: إن طه حسين في هذا الكتاب قد كرّس جهده لخدمة الشكل والمنهج، ورتب كل ذلك خطاباً أنتج لغة ثنائية الأبعاد، هي: النفي والإثبات التي توحي بمدى إدراكه ما يدعو له من كتابة جديدة كرفض المنهج، القديم، رغم مغازلته، وتدعو إلى المنهج الجديد(٣٨). وقد كان أمر التطبيق الشكلي لمقولات المنهج التاريخي، وأمر خطة الكتاب، ونتائجه، مثار ملاحظة محمد مندور الذي ذهب إلى أن «كتاب طه حسين الشاب الذي كان لايزال في حماسته الأولى لمناهج البحث وأقسام الفلسفة» فجاء متن الكتاب عبارة عن «طائفة من التقاسيم المدرسية التي تقف عند الشكل دون أن تمس الصميم». ولهذا، فهو «أشبه ما يكون بقطعة من الأثاث، تامة التركيب، معدة الأدراج، أتى المؤلف فملأها»(٣٩).

في (حديث الأربعاء) يفصح طه حسين بصورة كاملة عن تمسكه بمنهج الحتم التاريخي وترد المقولات الخاصة به في تضاعيف الكتاب، فمقاصد الناقد في نقده للشعر، كما يقول مستخدماً صيغة المخاطب، هي أولاً «أن تصل إلى شخصية الشاعر فتفهمها وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت». وثانياً:

> أن تتخذ هذه الشخصية، وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء، وسيلة إلى فهم العصر الذي عاش فيه هذا الشاعر، والبيئة التي خضع لها هذا الشاعر، والجنسية التي نجم منها هذا الشاعر. فأنت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه، وإنما إلى فهم الشاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التي يعيش فيها(٤٠).

بعد هذه التأكيدات التي يقدمها طه حسين، فيما يخص العلاقة بين الأدب والواقع، تتضح أهمية هذه الرؤية في (في الشعر الجاهلي)، الرؤية التي دفعت إلى الوجود بموضوع «الشك» الذي يعتبر بالأساس أحد المقترحات الاستشراقية القديمة. فغياب صورة العصر التي يرغب بها طه حسين، بسبب تعلقه المدرسي بمنهج الحتم التاريخي، والإضافات التي لحقت به على يد «لانسون» ودروس «نالينو»، جعله

يشك بنسب الشعر الجاهلي. وهنا، وبتوجيه من التمسك «العقائدى» بالمنهج، تثار أمام طه حسين جملة عقبات، تعمل فى نهاية المطاف على تهديم مشروعه النقدى بمعناه العام. والحقيقة أنه هو الذى يثير تلك العقبات، لأنه لم يكيف المنهج لغاياته من جهة، ولأنه مد الرؤيــة المنهجية خارج الحدود التى وضعت لها. ولم يكن يحسب أن كل ذلك سيجعل فروضه تتعارض وتتقاطع؛ ومن ثم تقوم هى نفسها بتهديد الغرض من الشك فى الشعر الجاهلى. ومن ذلك أن طه حسين سئاوى بين الشعر الجاهلى والقرآن من ناحية الماهية والوظيفة، فكلاهما خطاب تنعكس فيه صورة العصر الذى يظهر فيه، دون أن يضع تمييزاً بين الخصائص المميزة لكل من «النص الشعرى» و«النص الدينى». ثم قادته قراءته التى تترتب فى ضوء منهج الحتم التاريخى، إلى التفريق بينهما، استناداً إلى أن صورة العصر الجاهلى غابت عن النص الشعرى وحضرت فى النص الدينى. وهنا، بدل أن يمضى فى استنطاق النصين استجابة للمقدمة التى صدر عنها، لجأ إلى الظروف التى أحاطت بنشأة وظهور كل من النصين المذكورين، فبما أن رواية القرآن صحيحة طبقاً لشروط الرواية والتدوين المبكر، فإن أمانته خارج مجال الشك، وبما أن رواية الشعر محاطة بالشكوك من كل جانب، فهو مشكوك فيه، وهنا يقحم طه حسين أداة البحث التاريخى الخارجى، فى معالجة تصورات ومواقف وتمثيلات وجدت لها تجليات فى الخطابين الشعرى والدينى، ولم يستعن بالقراءة الاستنطاقية التى يمكن لها أن تستخلص صورة العصر التى يبحث عنها. ولأنه عثر فى القرآن على الصورة التى يريدها، تخلى ـ دون أن يعلن ـ عن فرضيته الأولى، والحق القرآن هذه المرة بالتاريخ، واعتبره نصاً تاريخياً «يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخصاً للعصر الذى تلى فيه»، وهذه الفرضية الجديدة تعمق الخطأ الأول، بدل أن تقدم البراهين على صواب الفكرة المطروحة، فهى من جهة تنقض الفرضية القائلة بالمساواة من ناحية الماهية والوظيفة بين النصين الشعرى والدينى، وهى من جهة ثانية، تقيم اتصالاً بين النص الدينى والنص التاريخى، باعتبار صحة ودقة ما ينطويان عليه، وهى من جهة ثالثة تخضع النص الدينى ـ الذى يفترض تعالياً وتجريداً ـ للمنظور التاريخى. ومع أن طه حسين يطعن المماثلة بين الدينى والتاريخى حينما يعلن شكه بقضية إبراهيم وإسماعيل وبناء الكعبة، فإن المهم ليس هذا هنا، إنما المهم أنه يدمج دوائر تعبيرية مختلفة، هى: الأدبى والدينى والتاريخى، ولا يأخذ فى الاعتبار الخصائص النوعية والبنائية والأسلوبية لها. وهذا الدمج يعارض كلاً من الشروط الداخلية المكونة للأدب والدين والتاريخ ويتجاوز الاستقرار النسبى لخصائصها ووظائفها، وذلك يثير ناقد الأدب لأنه يجد مادة موضوعه، وهى النص الأدبى تدفع عسفاً خارج مضمارها التعبيرى والوظيفى، ويغضب رجل الدين لأنه ينزل نصاً «موحى» منزلة النصوص التاريخية، ويدهش المؤرخ لأنه يجد أن مظاهر تعبيرية ـ تمثيلية شفافة، تقتحم ميدانه شبه الموضوعى. وعلى هذا فإن الرغبة فى إثبات خطأ واحد، قادت إلى الوقوع فى سلسلة من الأخطاء، وهذا الخطأ المراد إثباته، وهو عدم صحة الشعر الجاهلى بسبب عدم تجاوبه مع القراءة الباحثة عن صورة العصر فى مرآة الأدب، هو الآخر مثار خلاف، لأنه يحكم على المادة الأدبية طبقاً لمعيار مستعار من خارجها، إنه معيار «حضور الواقع»، وبما أن هذا «الحضور» قد افترضه المنهج الذى أخذ به طه حسين، فإن البرهنة عليه أصبحت هاجساً يلاحقه، أفضى أحياناً إلى إلغاء بعض الشعراء من الوجود التاريخى، ولم يلتفت طه حسين إلى قراءات أخرى بديلة، تفتح له الآفاق أمام احتمالات جديدة، منها فى الأقل اعتبار الأدب أحد المظاهر التمثيلية التى تنهض بمهمة تمثيل الأنساق الثقافية والاجتماعية خطابياً، بدل أن تعكسها بتفصيلاتها، وغابت عنه الفرضية القائلة باختلاف العالمين النصى والواقعى، طبقا لاختلاف مكوناتهما، وفى هذا كان يصدر عن وعى قديم جداً أشاعه القدماء من الأدباء والفلاسفة، ومؤداه تطابق ما فى الأعيان مع ما فى الأذهان. ونتيجة لمبدأ «المقايسة» فإن التطابق أيضاً قائم بين الواقع التاريخى والواقع النصى، وإذا حصل اختلاف ما فينبغى تخطئة ما فى النص (= الواقع الذهنى) لأن ما فى الواقع (= الواقع العيانى) لا يمكن له الخطأ باعتباره أصلاً ثابتاً تنعكس صورته فى مرآة النص.

إن طه حسين يقوم فعلاً، بتوجيه من الفهم الأولى للمنهج الذى أخذ به، بإقصاء النص واستبعاده، لأنه فارق

مرجعيته التاريخية، تلك المفارقة الطبيعية التي تقوم بها نصوص الأدب؛ فهي تنشأ في حاضنة ثقافية معينة، ولكنها - لأنها تشكيل لغوي رمزي دال له أنساقه البنائية والدلالية والأسلوبية الخاصة، لا يمكن اعتباره ملحقاً انعكاسياً - تقطع الصلة المباشرة بمرجعيتها، وتفارقها، بحيث تكونّ عالماً موازياً لها؛ فيتكون عالمان يتبادلان الاستشفافات ولكنهما لا يتماهيان مع بعضهما؛ ولذلك يتحرر النص من قيود المرجعية التي كان الفكر القديم يقول بحضورها معياراً لصحة الأدب وقيمته، وطه حسين احتذى حذو القدماء في فهمهم للأدب. وبناء على ذلك الفهم - الذي زعم أنه جديد - ظهرت قضية الشك، ليس كسبب منهجي إجرائي يستعين به الباحث لكشف أبعاد موضوعه، إنما كنتيجة أظهرتها سياقات فهم معين لماهية الأدب، سياقات تختزل الأدب إلى آلة غايتها توثيق الواقع. وقد عبر طه حسين عن هذه العلاقة المقلوبة بوضوح قائلاً:

> إني شككت في قيمة الشعر الجاهلي، وألححت في الشك، أو قل ألح عليّ الشك، فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر، حتى انتهى بي هذا كله إلى شئ إلا يكن يقيناً فهو أقرب من اليقين. ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شئ، وإنما هي منتحلة مختلفة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكاد أشك في أن ما بقى من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً، ولا يدل على شئ ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي(٤١).

يظهر مصطلح «الشك» في كتاب (في الشعر الجاهلي) بوصفه الأداة السحرية التي ستظهر «الحقيقة»، ويتردد كثيراً هذا المصطلح، بحيث يصبح تكراره مثيراً للانتباه، وكأن حضوره في سياق الكتاب نوع من التعويض عما يراد أن يشك فيه. فالهدف المعلن هو «أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث» ويستدرك قائلاً الأصح موضع «الشك»، ويقترن «الشك» بـ «أنصار الجديد»، فهؤلاء هم أصحاب «الشك الذي يبعث على القلق والاضطراب» وهم الذين «خلق لهم الله عقولاً تجد في الشك لذة، وفي القلق والاضطراب رضاً» لأنهم «يشكون فيما كان الناس يرونه يقيناً»، وهم الذين «ينتهون إلى الشك في أشياء لم يكن يباح فيها الشك...» إلخ. ويؤدي تكرار الإشارة إلى الشك إلى تأسيس سياق فكري قوامه «الشك» الذي يهدف إلى استدراج «الحق»، وإبطال فاعلية سياق آخر قوامه «الإيمان بالقديم» الذي يريد الإبقاء على «الباطل».

وتشتبك السياقات المتضادة، بحيث يصار التركيز فيها على الإعلاء من شأن الشك في كل شئ على حساب الإيمان بكل شئ. ولأنّ فرضية طه حسين - التي تستمد شرعيتها من المنطق القديم القائم على أن التسليم بصحة مقدمة، يلزم التصديق بالنتائج المترتبة عليها - تقول إنّ الشك هو الطريق الموصل إلى «اليقين»، فإن المتلقي يجد نفسه ينساق شيئاً فشيئاً إلى نوع من التواطؤ مع سياق الشك، فهو سياق جذاب يطهره، دون أن يؤذيه، يطهره، كما يريد طه حسين، من كل مفاهيم الجمود الموروثة. وهنا يدخل المصدر الديكارتي الذي سينهض بالمهمة: «أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الذي استحدثه (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر». وبما أن هذا المنهج هو «أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً»؛ فإنه يلحّ في الأخذ به: «لنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء». وذلك لأنه ليس خصباً في العلم والفلسفة والأدب «إنما هو خصب في الأخلاق والحياة الاجتماعية أيضاً» والأخذ به «ليس حتماً على الذين يدرسون العلم ويكتبون فيه وحدهم، بل هو حتم على الذين يقرأون أيضاً». ولايقتصر الأمر على نوع من الممارسة المنهجية التي يدعو إليها طه حسين إنما يتجاوز الأمر ذلك إلى دعوة «أيديولوجية» يكون مبدأ «المقايسة» حاضراً فيها:

> سواء رضينا أم كرهنا فلابد أن نتأثر بهذا المنهج في بحثنا العلمي والأدبي كما تأثر به أهل الغرب، ولابد من أن نصطنعه في نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب في نقد

آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغيّر وتصبح غربية، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية، وهى كلما مضى عليها الزمن جدّت فى التغير وأسرعت فى الاتصال بأهل الغرب(٤٢).

وحجته على ذلك هى:

انتشار العلم الغربى فى مصر، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم، واتجاه الجهود الفردية والأجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربى» فكل ذلك «سيقضى غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربياً، وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج (ديكارت) كما فعل أهل الغرب فى درس آدابهم، وآداب اليونان والرومان(٤٣).

وينتهى فى نوع من التأكيد الجازم معلناً أنّ «المستقبل لمنهج ديكارت لا لمناهج القدماء»(٤٤). وستعبر هذه الدعوة بوضوح عن نفسها فى (مستقبل الثقافة فى مصر) بحيث لايصار أبداً إلى التفريق بين الممارسة المنهجية لفيلسوف أو ناقد أو تيار فكرى وبين «الغرب» المحمّل بإيديولوجيا لها مرجعياتها وشروطها التاريخية وتصوراتها الخاصة. واختزال «الغرب» إلى خيار ثقافى وعلمى أمر يتنافى مع واقع الغرب نفسه. وعلى هذا، فإن طه حسين يبدأ من «بذرة الشك»، ويمر بـ«ديكارت» بوصفه الممثل الأكبر لهذا الاتجاه، ليصل بعد ذلك إلى نوع من الدعوة الواضحة إلى «التغريب». ولكن، ينبغى الآن أن يتجه اهتمامنا إلى مدى فاعلية «منهج الشك الديكارتى» كما عرضه طه حسين. فما يلاحظ، قبل كل شئ، أنّه لايأخذ بالاعتبار قرابة ثلاثة قرون من تاريخ الغرب الفكرى بعد ديكارت، قام بها هذا الفكر بتجاوز الديكارتية، بحيث انحسرت على أنها مرحلة أولى من مراحل تاريخ ذلك الفكر. وواقع الحال، فإن فلسفة ديكارت بدأت تتراجع منذ وقت مبكر فى نهاية القرن السابع عشر، وقامت ثورة العلوم ـ التى دفعت بها الفلسفة التجريبية ـ فى القرن الثامن عشر بإقصاء الأسئلة الأساسية للفلسفة الديكارتية، وخرجت العقلانيات الحديثة، مثل الكانتية والهيجلية لتختزل الديكارتية إلى موروث فاقد للديمومة وقوة الفعل. وكل هذا أغفله طه حسين، وأعلن عن «اكتشاف» الديكارتية بأسلوب احتفائى، لايخلو من الدهشة الأولى التى ترافق كل ملامسة ابتدائية لفكرة أو مفهوم. يضاف إلى ذلك أن ماظهر عند طه حسين من أفكار ديكارت، إنما هى أصداء غامضة(٤٥)، مجتزأة من سياق الديكارتية، لكن الأمر الأكثر أهمية، أنه، خرج بالمنهج الديكارتى من ميدان إلى ميدان آخر لايصلح له فى صورته الأصلية. وعلى هذا يتعذّر الحديث عن تأثر حقيقى بديكارت إلا بكثير من التحديد والتقييد، ذلك أن شك ديكارت شك منهجى، فيما شك طه حسين تاريخى، لأنه لايستهدف البحث عن ماهيات ثابتة لا تاريخية، مثل الماهيات الرياضية أو الحقائق الميتافيزيقية، كما هو الحال عند ديكارت، بل يستهدف من وراء شكّه الكشف عن دور الزمان فى بناء اللغة وهدمها، والكشف عن دور الزمان فى صحة الرواية الأدبية وكذبها، والبرهنة على أنّ المصلحة والعصّبية والصراع بين الأمم المختلفة داخل الدولة العربية فى عصرها الأول، قد لعبت دوراً كبيراً فى تشويه الرواية، وبما أنّ كل هذه الموضوعات هى عناصر تاريخية، فإن شكّه خصص لغاية تاريخية، فيما يندرج شك ديكارت فى إطار الشك الأنطولوجى الذى يتخذ الرياضيات منهجاً والميتافيزيقيا موضوعا(٤٦). واقتصرت الإشارات إلى ديكارت دون أن يصار إلى إدخال منهجه فعلاً فى سياق البحث، ذلك أنّ المنهجيّة الديكارتية القائمة على أسس لاهوتية، غايتها إثبات موضوعات اللاهوت الأساسية: النفس والله والعالم، كانت تنطلق من مبدأ الشك الأنطولوجى بهدف إثباته، فعند ديكارت كل شئ يمكن الشك فيه، إلا الذات المفكرة التى تمارس الشك الآن، وعملية إثباتها تؤدى إلى إثبات الله والعالم، يقول ديكارت:

رأيت من يريد أن يشك فى كل شئ لا يستطيع من ذلك أن يشك فى وجوده حين يشك، وأن ما سبيله فى الاستدلال على هذا النحو من عدم استطاعته أن يشك فى ذاته، ولو كان يشك فى كل ما سواه ليس هو ما نقول عنه أنه بدننا، بل ما نسميه روحنا أو فكرنا، بهذا الاعتبار أخذت كينونة هذا الفكر أو وجوده على أنه المبدأ الأول، ومن هذا المبدأ استنبطت بكل وضوح المبادئ

التالية، أعني وجود إله صانع ما هو موجود فى هذا العالم، ولما كان الله تعالى منبع كل حقيقة، فإنه لم يخلق الذهن الإنسانى على فطرة تجعله يخطئ فى الحكم الذى يطلقه على الأشياء التى يتصورها تصوراً واضحاً جداً ومتميزاً جداً. تلك هى المبادئ التى استعملتها فيما يتصل بالأشياء اللامادية أو الميتافيزيقية، ومن هذه المبادئ استنبطتُ استنباطاً واضحاً كل الوضوح مبادئ الأشياء الجسمانية أو الفيزيقية، أعنى وجود أجسام ممتدة طولاً وعرضاً وعمقاً، وذات أشكال مختلفة ومتحركة على أنحاء مختلفة(٤٧).

هذا هو مضمون الشك عند ديكارت، ويعبّر عنه منهجياً قائلا:

إذا أردنا أن نفرغ لدراسة الفلسفة دراسة جدية والبحث عن جميع الحقائق التى فى مقدورنا معرفتها، وجب علينا أن نتخلّص من أحكامنا السابقة، وأن نحرص على اطّراح جميع الآراء التى سلمنا بها من قبل، ذلك ريثما تنكشف لنا صحتها بعد إعادة النظر فيها، وينبغى أيضاً أن نراجع ما بأذهاننا من تصورات، وأن لانصدق إلاّ التصورات التى ندركها فى وضوح وتميزّ، وبهذه الطريقة نعرف أولاً أننا موجودون باعتبار أن طبيعتنا هى التفكير، ونعرف فى الوقت نفسه وجود إله نعتمد عليه، وبعد أن ننظر فى صفاته نستطيع أن نبحث عن حقيقة الأشياء الأخرى جميعاً نظراً إلى أنه هو علّتها(٤٨).

ومن الواضح أن ديكارت يريد إثبات الذات والله والعالم. بطريقة مخالفة لما أشاعه اللاهوت الكنسى الذى يفترض التسليم المسبق بها، فيما يريد ديكارت البرهنة عقلياً على وجودها، فشكه يتجه إلى الموروث الكنسى حول تلك الموضوعات، وفلسفته قائمة لتحقيق تلك الغاية، وطه حسين ينتزع هذا الشك من سياقه الفلسفى، ويدخله فى سياق آخر، ويعبر عن الأسلوب الذى أشار إليه ديكارت بصدد الشك الأنطولوجى، بطريقته هو، قائلاً:

لنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربى القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء، ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برّأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التى تأخذ أيدينا وأرجلنا ورؤسنا فتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضا.

ثم يمضى مبيّنا ما يعوق البحث فى هذا الموضوع:

نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى مايضاد هذه القومية، ويضاد هذا الدين، يجب ألا نتقيد بشئ ولا نذعن لشئ إلا مناهج البحث العلمى الصحيح، ذلك أنّا إذا لم ننسى قوميتنا وديننا وما يتصل بهما فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف، وسنغفل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين(٤٩).

إنّ التماثل الظاهرى بين النصّين اللذين أوردناهما لديكارت وطه حسين يخفى وراءه اختلافاً كبيراً بين الشك عند الأول والشك عند الثانى، فإذا كان ديكارت يريد إثبات النفس والله والعالم من خلال شكّه، فماذا كان يريد طه حسين أن يثبت؟ إنه لايريد أن يثبت شيئا، إنما يريد أن يدعم فرضية منهج الحتم التاريخى التى أخذ بها. وعلى هذا فإن الشك الديكارتى فى وعى طه حسين تعرّض للاختزال والانتقاء، وفُهم فى غير ما وضع له، واستخدم شعاراً، ولم يمارس فعلاً مباشراً، لأن فعله يظهر وسط المنظومة الفلسفية التى تحتضنه، وتلك المنظومة وموضوعها الميتافيزيقى كانا غائبين تماماً عن عمل طه حسين فى موضوع الشعر الجاهلى. وإذا كان الأمر كذلك، فما صلة إثارة الشك فى هذا الموضوع، وماعلاقته بجملة الدراسات الخاصة بالشعر الجاهلى؟ الواقع، أن «شك طه حسين» متصل فى جوهره بشك المستشرقين فى ذلك الشعر، أكثر مما هو متصل بشك ديكارت الفلسفى. فقد كان أمر صحة الشعر الجاهلى موضوع خلاف بين المستشرقين منذ مطلع النصف الثانى من القرن التاسع عشر؛ إذ كتب فيه نولدكه فى عام ١٨٦١

وألفرت فى عام ١٨٧٢، وتوالت البحوث والدراسات الكثيرة فى هذا الموضوع(٥٠). وتوجت تلك البحوث، بدراسة مارجليوث (أصول الشعر العربى) التى ظهرت فى عام ١٩٢٥، وكان مارجليوث قد بدأ ينشر شكوكه حول صحة الشعر الجاهلى منذ عام ١٩٠٧، وكانت آراؤه مثار نقاش بين المستشرقين، فقد ردّ عليه «لايل» فى مقدمته لـ «المفضليات» فى عام ١٩١٨، وبلورها بصورة أولية، نشرت قبل زمن من الصياغة النهائية التى تضمنت معظم الحجج التى توسع بها طه حسين فيما بعد، وكانت استنتاجات مارجليوث تشكل اللبّ الأساس الذى ورد فى متن كتاب طه حسين، بعد أن دمج مع مرويات ابن سلام الجمحى(٥١).

انتظمت كثير من جهود طه حسين الفكرية والنقدية ضمن إطار الموجّه الثقافى الغربى الذى تدخّل فى ترتيب آرائه، لأنه امتثل لسياقاته العامة، دون أن يقف منه موقفاً نقدياً حوارياً واقتباساته الكثيرة التى حاول أن يكيّفها لتوافق موضوعاته الأدبية أو الفكرية العربية، أدت فى النهاية وظيفة مضادة لما ينبغى أن تقوم به، فبدل أن تتمثل طبيعة الموضوعات المدروسة، وتتمكن من أن تندمج فى سياقاتها، لتقديم تحليل كفؤ وفاعل بوصفها مكونات ضمنية فيها، قامت، على العكس، بتمزيق الموضوعات، لتوافق الإجراءات العامة، والأهداف الأساسيّة التى فرضتها سياقات ثقافية مختلفة، فجاءت تلك الجهود، وهى تحمل فى طياتها نوعاً من «الانتقائية التوفيقية» التى يشحب فيها الوعى النقدى، وترتفع درجة الانتقاء المرسل؛ هى نوع من التوفيقية التى تطمح أن تصالح الأضداد ، دون أن يكون لها الوقت الكافى للبحث عن التجانس، أو الإلحاح على منظور واحد متلاحم، أو إدراك المسافة المراوغة التى تفصل بين التوفيق والتلفيق، فطه حسين يتعامل مع أدب الغرب ونقده باعتباره وجهاً آخر للتعامل مع الأدب العربى ونقده. وهو يجّرب كل منهج ممكن فى التعامل مع الأدب العربى القديم أو الحديث، ويحاول الإفادة من كل تصوّر نظرى، أو إجراء تطبيقى، يعينه على تأصيل الدراسة الأدبية، فينتقل بين المناهج والنظريات وبين التصورات والإجراءات مثلما ينتقل المسافر بين العربات والمحطات، فى رحلة شاقة طويلة لايعنيه من الانتقال والتغيير سوءا بلوغ محطة الوصول، وهى، حسب جابر عصفور، تحقيق التنوير وتأسيس النهضة الأدبية والنقدية(٥٢). ومن الطبيعى أن يقع الاضطراب فى رؤية تنتزع ما ترغب فيه، وتطبقه هنا أو هناك، وتدخل مبدأ «المقايسة» معياراً فى معالجة الظواهر الفكرية والأدبية، لأنّ «القراءة الخاصة» لموضوعات محددة، تنصاع لشروط «قراءة عامة» أنتجها سياق ثقافى مغاير، هنا تنقسم الممارسة النقدية على ذاتها من ناحية الرؤية والمنهج. وتلافياً لذلك الازدواج، يصار إلى تقديم حلول جاهزة تطبّق ـ ببراعة أحياناً ـ على موضوعاتها، باعتبارها حلولاً ناجحة، بحيث يبدو ضمور الموضوع واضحاً أمام حضور الحلّ البرّاق المحتفى به، وفى ذلك كان طه حسين مشدوداً إلى نموذج عقلى ـ فكرى، رسخته الثقافة الغربية حول موضوعات خاصة بها، وجهد هو فى استجلابه، ولاضير فى ذلك، إذا كان الهدف هو أن تتشارك أسئلة الثقافات المختلفة، وتتم الإفادة من أسئلة الآخرين وتوصلاتهم، لكنّ الضرر يقع، حينما يتم اللجوء إلى تطبيق حلول جهّزها الآخرون لتوافق حالات خاصة، على حالات لايشترط فيها التوافق مع تلك الحالات، والانجذابه إلى نموذج يراه قاراً، إنما هو فى حقيقة الأمر تجريد ذلك النموذج من سياقاته، واعتباره نموذجاً كونياً متفرداً، تتجاوز فاعليته شروط الزمان والمكان. ويقدم طه حسين أكثر من دليل على هذا الأمر به فمفهومه للتاريخ المطّرد منذ الإغريق، والإيمان بما يصطلح عليه «بالمعجزة الإغريقية»، والآخذ بتبعيـّة العقل الشرقى «القريب» للعقل الغربى، حيناً، والقول حيناً آخر بالاختلاف بين الاثنين بسبب اختلاف الطبائع، وهو تصوّر أشاعته المركزية الغربية التى تتناقض نتائجها أحياناً، كما هو واضح فى هذه القّضية. والتعلق بمفهوم مرآوية الأدب، ومجاراة المستشرقين فى شكوكهم التاريخية حول صحة الشعر الجاهلى، وغير ذلك كثير من الأدلة التى تؤكد أنّ الموجّه الغربى لديه تحوّل إلى مؤثر كونى مجرد، يتجه الاهتمام إلى تطبيقه، أكثر مما يتجه الاهتمام إلى أمر الموضوع واشتراطاته الخاصة. ووسط كل هذا يظهر مبدأ «المقايسة» ليمارس أفعالاً ثنائية، تثبت وتبطل، تؤكد وتنفى، تستحوذ وتقصى. فى الطرف الأول من تلك الثنائية يصار إلى الإعلاء من شأن كل الإشارات والرموز

والإيحاءات الخاصة بالتثبيت والتأكيد، إذا كان الهدف من «المقايسة» إثبات شئ، وعلى النقيض يصار إلى أبطال كل الإشارات والرموز والإيماءات ونفيها وإقصائها التي تعارض ذلك، وتنعكس الحالة، إذا كان الهدف من «المقايسة» نفي شئ وإبطاله.

لم يتمكن الوعي النقدى عند طه حسين من الالتفات إلى نقد المرجعية التي يصدر عنها، فالثقافة الغربية متعالية على النقد، وهذا يفضى إلى الأخذ بمقولاتها وحلولها وتصوراتها. ومع أنّ «إشكالية» الغرب، بوصفه غرباً «كونياً» يمثل المركز الفاعل فى العالم، والمعيار السليم فى الثقافة والسلوك وكل المظاهر السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية، لم تكن مثارة لدى طه حسين بصورة نقدية، كما تثار الآن، فإنّ عمل طه حسين، فى التحليل الأخير، يندرج فى إطار التبشير ــ ليس بالمعنى الدعائى ــ بثقافة الغرب، وخاصة بعدها الإنسانى، دون التدقيق فيما سيؤدى إليه ذلك التبشير. وهنا ينطبق عليه وصف شكرى فيصل، وهو أنه:

> ليس الباحث الخطير فحسب، ولكنه داعية خطير للذى يذهب إليه، أو يأخذ به... إن كثرة أبحاثه ودراساته، هى أبحاث ودراسات من نحو، لكنها دعوات من نحو آخر... لقد كان البيان عنده.. طريقاً للدعوة أو للفكرة، لا تحقيقاً لمتعة فنية أو نشوة نفسية .

وهو فى كل عمله «داعية من نوع خاص... يدعو إلى هذه الحضارة الجديدة»[٥٣]. هذه «الحضارة الجديدة» التى يدعو إليها طه حسين، هى، كما يقول محمد مندور «الثقافة الأوربية» التى كان «يحاول فى ايمان أن يدخلها فى مجرى تفكيرنا»[٥٤]. وبما أنّ أهل تلك الحضارة أقوياء ومتقدمون، فالدعوة لها بعد آخر، وهو الأخذ بتلك الحضارة والاندراج فيها، وتجريد الغرب من بعده الواقعى، والارتفاع به إلى مصاف النموذج المجرد الذى يجب أن يقتدى. والدفع باتجاه تقليده ومحاكاته، هو نوع من «التغريب» الذى يقوم على اعتبار مدّ المؤثر الغربى إلى كل مجالات الحياة، باعتباره مؤثراً إنسانياً خالداً. وطه حسين ، يكثر من كلمة «خالد» فى خطابه، حيثما ترد الإشارة إلى العقل اليونانى أو الثقافة الغربية.

إنّ طه حسين الباحث والناقد، وبصفته الريادية، كان من أوائل الذين دشنوا للإشكالية الفكرية ــ المنهجّية التى ستتعاظم مع مرور الزمن، وهى إخضاع الذات، بجوانبها المتعددة، ومظاهرها المختلفة، لمعيار غربى، والنظر إليها بمنظور «الآخر»، والبحث فيها، تكّوناً وماهية من خلال رؤية غربية وبوسائل غربية، فـ«التجديد» و«التحديث» لاتقوم لهما قائمة، إلا باحتذاء الآخر رؤية ومنهجاً، والأخذ بالأسباب التى أخذ بها، دون التحسب للملابسات الناجمة عن ذلك، والتعارضات الناشئة بسبب الاختلافات النسبية فى الشروط التاريخية بين الثقافة الغربية والثقافة العربية.

الهوامش:

(١) نحيل حول هذا الضرب من القراءة على الكتب الآتية:
- مصطفى صادق الرافعى، تحت راية القرآن.
- محمد فريد وجدى، نقد كتاب فى الشعر الجاهلى.
- محمد أحمد الغمراوى، النقد التحليلى لكتاب فى الأدب الجاهلى.
- محمد الخضر حسين، نقض كتاب فى الشعر الجاهلى.
- محمد لطفى جمعة، الشهاب الراصد.
- محمد أحمد عرفة، نقض مطاعن فى القرآن الكريم.
- محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر.

(٢) عاطف العراقى، العقل والتنوير (بيروت، المؤسسة الجامعية، ١٩٩٥) ص ٢٤٠، ٢٥٠.

(٣) سيد البحراوى، البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٣) ص ٥٠.

(٤) جابر عصفور، المرايا المتجاورة (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣) ص ١٠و٢٠.

(٥) سعد الله ونوس، كتاب قضايا وشهادات الخاص بطه حسين (قبرص، مؤسسة عيبال، ١٩٩٠) ص١١ - ١٧.

(٦) جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير (بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٤) ص ١٦٠.

(٧) طه حسين، المؤلفات الكاملة (بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٧٣) ٩: ٥٠ ـ ٥١.

(٨) م. ن. ٩: ٥٨.

(٩) طه حسين، المؤلفات الكاملة، ٨: ١٦٦.

(١٠) طه حسين، قادة الفكر (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٩) ص ٣٩ ـ ٤٠ وانظر الأعمال الكاملة ٨: ١٩٤: ١٩٥.

(١١) م. ن. ص ١٤٨.

(١٢) أرسطاطاليس، نظام الأثينيين، ترجمة: طه حسين، المؤلفات الكاملة ٨: ٢٩٠.

(١٣) قادة الفكر، ص ٣٧.

(١٤) م. ن. ص ١٥١.

(١٥) م. ن. ص ١٥ .

(١٦) طه حسين، في الشعر الجاهلي (القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٦) ص ٩.

(١٧) م. ن. ص ٤٤.

(١٨) م. ن. ص ١٥ـ ١٦.

(١٩) م. ن. ص ١٢٦.

(٢٠) م. ن. ص ٢٦.

(٢١) م. ن. ص ٢٩.

(٢٢) عزيز العظمة، العلمانية من منظور مختلف (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٢)ص ٢٤٧.

(٢٣) كارلونالينو، تاريخ الآداب العربية، نشر مريم نالينو (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٤) انظر مقدمة طه حسين، ص ٩.

(٢٤) م. ن. ص ١١.

(٢٥) أحمد بو حسن، الخطاب النقدي عند طه حسين (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥)، ص ٣٦.

(٢٦) طه حسين، الأيام (القاهرة ، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩٢)ص٣٤٩.

(٢٧) مصطفى عبد الغني، تحولات طه حسين (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥) ص ٢٠، ٣٠.

(٢٨) في الشعر الجاهلي، ص ١.

(٢٩) المرايا المتجاورة، ص ٢٠، ٢١.

(٣٠) قسطاكي الحمصي، منهل الوراد في علم الانتقاد (القاهرة، مطبعة الفجالة، ١٩٠٧). ١: ٨٩ و١٥١.

(٣١) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦) ص ٩٨ ـ ٩٩.

(٣٢) طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢) ص٧.

(٣٣) م. ن. ص ١٠.

(٣٤) م. ن. ص ١٢.

(٣٥) طه حسين، فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، ترجمة: محمد عبد الله عنان، المؤلفات الكاملة ٨: ١٠.

(٣٦) محمود أمين العالم، طه حسين مفكراً، انظر كتاب طه حسين كما يعرفه كتاب عصره، (القاهرة، دار الهلال)، ص ١٢٦.

(٣٧) محمود أمين العالم، الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر، انظر كتاب الفلسفة العربية المعاصرة، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨)، ص ٨.

(٣٨) الخطاب النقدي عند طه حسين، ص ٦٨.

(٣٩) محمد مندور، في الميزان الجديد (القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤) ص ١٠٢ و١٠٣.

(٤٠) طه حسين، حديث الأربعاء (القاهرة، دار المعارف) ٢: ٥١ ـ ٥٢.

(٤١) في الشعر الجاهلي، ص ٧.

(٤٢) م. ن. ص ٤٥.

(٤٣) م.ن. ص ٤٥.

(٤٤) م. ن. ص ٤٦.

(٤٥) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١)، ص ٢٥١.

(٤٦) يوسف سليم سلامة، ديكارت وطه حسين، انظر الكتاب الدوري: قضايا وشهادات الخاص بطه حسين، ص٩٥.

(٤٧) ديكارت، مبادئ الفلسفة، ترجمة عثمان أمين (القاهرة، دار الثقا ١٩٧٩)، ص ٣٨ ـ ٣٩.

(٤٨) م. ن. ص ١٠٦.

(٤٩) في الشعر الجاهلي، ص ١٢.

(٥١) للاطلاع على التفاصيل، انظر: عبد الرحمن بدوي، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٦).

(٥٢) مرجليوث، أصول الشعر العربي، ترجمة: يحيى الجبوري (بنغازي، جامعة قاريونس، ١٩٩٤) انظر مقدمة المترجم ص ٣٠ ـ ٣١.

(٥٣) المرايا المتجاورة، ص ١٠- ١١.

(٥٤) طه حسين، تقليد وتجديد (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨) انظر المقدمة بقلم شكري فيصل، ص ١٤.

(٥٥) في الميزان الجديد، ص ١٠٤.

الكتابة الأدبية خارج المصطلح الأدبى

مدخل لقراءة مشروع كيليطو النقدى

محمد أزويتة*

ـ يتحرك الإبداع الفلسفى المعاصر فى أفق جديد: نقد الميتافيزيقا بالكشف عن مساربها، وبيان اشتغال مفاهيمها، ورصد تموضعات سلاسلها العنقودية المتشابكة ... مع ما يتطلبه هذا السلوك المعرفى من تموضعات استراتيجية، وبرامج منهجية قادرة فى سياق مشاريعها الجديدة على إرباك المقاسات الميتافيزيقية أو خلخلة نسقها الممتد داخل انتظامات ثابتة وحصينة...

ما يكشف عنه هذا الاهتمام ـ بما هو استراتيجية ـ هو أن الميتافيزيقا ليست كلا موحداً، متجانسا، نستطيع حصر وقائعه بجمع المعطيات فى إطار زمان ومكان محددين، مما يشكل مدونة ميتافيزيقية، نستطيع رجّ بنائها، وإرباك مفاهيمها وتموضعاتها، وبتعبير دريدا J. Derrida «ليست تخما واضحا. ولا دائرة محددة المعالم والمحيط، يمكن أن نخرج منها، ونوجه لها ضربات من هذا الخارج»[1]، بل هى «موضوع مفتوح» يتضمن العديد من الاندساسات، والتلوينات المفاهيمية؛ إننا أمام أركيولوجيا ميتافيزيقية، تندس من خلالها صيغ «حكائية عظيمة»، يمكن معاينتها فى شكل ملاقط أحادوية وازدواجية وثالوثية تنزع إلى التمظهر والانتشار، وفق سلاسل عنقودية، وطوابق تراتبية، وغائيات جدلية: نقف على ترسبات الميتافيزيقى، ضمن كومة fais-ceau مفاهيمية تحيل مباشرة إلى الأصل والمركز والحقيقة والهوية والحضور... كما تقف عليه فى التوزيع التراتبى الطبقى المؤسس لتاريخ الميتافيزيقا الغربية من أفلاطون إلى هوسرل، توزيع يحيل إلى علاقات محكومة بالتوزع إلى باطن/ ظاهر، واقعى/ خيالى، عمق/سطح، دال/ مدلول، كلام/ كتابة... وأخيرا ثالوث غائى يرتبط فى سياق صياغته الجدلية الهيجلية بالتحقق النهائى، لتجلى الحقيقة، واكتمال حضورها.

---

* باحث مغربى .

التشكيل الميتافيزيقي المذكور نابع في تشكله «الأصلي» من خطاب خارج من اللاهوت مباشرة، وسيمتد هذا الأفق، بكل مؤشراته الدلالية، وأماراته المتشظية، وعبر حقب متعددة إلى الاستقرار في فروع معرفية متنوعة في الفلسفة كما في الأدب، وفي اللسانيات كما في الإثنولوجيا وعلم النفس...

لنؤشر، إذن، على أننا أمام انتظام مفاهيمي، مبنين نسقيا هو جزء من اشتغال ممارسة، خضعت لتحويرات، كما اتخذت أشكالا من التباين والتناغم، وهي في كل ذلك تحاول اجترار قيم متعددة من الثوابت الرؤيوية في نظرتها إلى الوجود.

سيكون مطمح الخطاب المعاصر، هو وضع الميتافزيقا في أزمة، والبرهان في ذلك واضح. فرغم الطابع الوضاء لكل من أفلاطون وهيجل، فإن رجع الصدى سيكون مفهوما كتملك وقلب للطروحات الميتافيزيقية عندهما، وسواء اتخذت المعطيات شكل مقولات متعلقة بالنظرة إلى التاريخ أم ارتبط المتكأ المعرفي بالحضور ومشتقاته المبطنة حينا، والمكشوفة حينا آخر لمفهوم المركزة وتفريعاته المنطقية والعنصرية والقارية، فإن التشكيلات المعرفية المعاصرة (جينيالوجيا، حفريات، أنطولوجيا، تفكيك...)، قد اتخذت فرشا نظريا «متماسكا» يضع المصير الميتافزيقي موضع أكثر من سؤال، فلا غرابة أن تكون الأفلاطونية المضادة، وما بعد الهيجلية هما حجر الزاوية في التفكير الفلسفي المعاصر. نحن نقرأ تحت فقرة «أفلاطون» في القاموس الفلسفي الذي أمر به ستالين: «إيديولوجي من ملاكي العبيد». أما وجودية «سارتر» في نقاشها ضد الماهيات، فقد كان أفلاطون هدفا لها. وبالرغم من احترام هيدجر لما تبقى من الطابع الإغريقي في المظهر الوضاء للمثل، فإنه يؤرخ المنعطف الأفلاطوني كبداية للنسيان. أما نيتشه فيصفه بالمرض الروحي للغرب، مرض معد أصاب كل الذين احترفوا الأفلاطونية»(٢) وبالموازاة أيضا يعلن فوكو في درسه الافتتاحي أن «عصرنا هو محاولة الانفلات من قبضة هيجل»(٣)، أي السعي إلى إرساء تاريخ مضاد للتاريخ الميتافيزيقي كما أرسته المثالية المطلقة.

كيفما كانت الصورة التي نهدف من خلالها إلى رصد الاندساس الميتافيزيقي، فإن مغامرة من هذا الشكل تبقى مترددة لسببين:

- السبب الأول: هو أن الميتافيزيقا «مشروع»، من القوة التاريخية، والصلابة النسقية، يصعب تجاوزها بسيطة؛ بيان ذلك أن حلقة الترسب الميتافيزيقي من أفلاطون إلى هوسرل ومن كوجيف إلى فوكوياما تقابلها الحلقة المضادة بدءا من نيتشه وهيدجر مرورا بفوكو، وانتهاء بدريدا الذي تشكل وقفته المنهجية والمفاهيمية أخصب مرحلة في تفكيك العمارة الميتافيزيقية. وفي سياق عملية «التجاوز» تلك يتم نسج صياغات «مكتملة» ومنفلتة في الأوان ذاته من الحديث عن «النور الطبيعي» إلى «الأصلي» Propre الهيدجري، ومن متعالي هوسرل إلى إمبراطورية «الدليل» مع سوسير Saussure حيث يكشف دريدا دفعة واحدة عن سيرورة بلاغية مترسبة هنا وهناك. ونحن نرى كيف أن سوسير لم يكن له أن يتنصل من توظيف الدليل، بعد أن قام باقتراح ثنائية الدال والمدلول، والحال أن «اللغة الاستعمالية» ليست بريئة أو محايدة، إذ هي لغة الميتافيزيقا الغربية التي تحمل ليس فقط عددا مهما من فرضياتها المختلفة، وإنما فرضيات مترابطة ومكثفة بشكل نسقي(٤).
- السبب الثاني: وهو أن اشتغال هذه المفاهيم هو من صناعة الغرب وتسويقه، كما أنها من استعماله ونقده، ومن قبوله ورفضه لها. وبمعنى آخر، فإن نقد مركزية السلالة - شرط علم الإثنولوجيا - كان معاصرا تاريخا ونظاما لتدمير تاريخ الميتافيزيقا. كما أن استئناف النظر في الثقافة الأوروبية، باعتبارها ثقافة المرجع، ليست لحظة خطاب فلسفي أو علمي، إنها لحظة سياسية اقتصادية كما يؤكد دريدا نفسه... مما يجعل السؤال عن خلفية نقد التمركز في صيغته الأحادوية أو الازدواجية: مركز/ محيط، غرب/ شرق... واردا. غير أن هذا الحذر الإيديولوجي هو

ما يدفعنا إلى «استثمار» الأبحاث المتعلقة بالموضوع .

في سياق هذه المواقعية الجديدة في مساءلة الميتافيزيقي، بالاستناد إلى فرشها النظرى، يمكننا ملامسة مشروع ع. كيليطو النقدى. وبهذا المعنى، فنحن لسنا أمام أصل ومعين لا ينضب يؤشر عليه ذلك الثالث الميتافيزيقي غرب/ شرق، بل إننا أمام مشروع يؤشر على حقبة جديدة في رج الميتافزيقا، وتصديع نسقها وعدم الاستسلام لعرفيتها، حقبة تستجيب «لنفس الضرورات» التاريخية والحضارية هنا وهناك. مشروع ع. كيليطو، إذن، هو استراتيجية «شاملة» لتفكيك الخطاب النقدى «المتداول»، في العالم العربى، وما ترسب داخله من مقصديات منهجية ومفاهيمية، تشكل في مجموعها أفقا ميتافيزيقيا، بحكم رؤى الفكر والوجود معا.

هدف هذه المقاربة، هو التأشير على ملامح هذه المواقعية الجديدة في الخطاب النقدى العربى الحديث، وفي مقدمة ذلك، زعزعة العديد من الثوابت التى يأخذ مسلكها تفريعات منهجية، مفاهيمية أو إيديولوجية، جعلت من النقد الأدبى سياقا لاجترار تلك الثوابت، مما استلزم عنه إبستمولوجيا، غياب النظرة التاريخية، والافتقاد إلى الحد الأدنى من الموضوعية شرطا كل عمل «علمى» يراهن على التجديد... ولما كان التقليد يعد إحدى خصوصيات ذلك الخطاب، فلا غرابة إذن أن يكون مكتفيا بذاته، بفضائه المقفل الذى يشكل صورة للنفس المطمئنة، فلنرغمه إذن على «فتح الباب والاطلاع على ما يجرى في الجهة الأخرى»(٥). للقبض على بنية مشروع كيليطو النقدى في مساره، وحركية إنجازه اللانهائى، نكون ملزمين بالتوضيحات التالية:

١ ـ تراهن مقاربات كيليطو على خصوصية نقدية إبلاغية، تجعل من المتعة مطلبا مزدوجا «متعة قراءة هؤلاء الكتاب الذين على هديهم وعلى هامشهم يرسم ويفكك... ومتعة قراءته هو بصفته ناقدا أديبا»(٦). هذه اللازمة ذات الوسم الشعرى، تأخذ تفريعا نسقيا هو جزء من اشتغال ممارسة تستهدف خلخلة نظام خطى، أفقى متعارف عليه، فضلا عن إرباكها لتراتبية، توزع اللغوى بين الواصف والموصوف، لنلامس إذن مستويات هذا التفريع، وأفق اشتغاله:

ليست المتعة فعلا تزيينياً مجانيا، بقدر ما هى انتشار لرغبة في حد ذاتها، انتشار يمكن من التحكم في تجاويف النص، بكل مساربه وثناياه... مما يجعل التموضع في سريان شبكته العلائقية مشاركة للنص ومساءلة له في آن.

إن الصياغة الأدبية لهذا المجال النوعى للخطاب النقدي، ليست وعاء أو مخزونا وسائليا للفكر، بل إنها وهى تنتقد المفاهيم ومحمولاتها، وعدم الاستسلام لعرفيتها، تفكر قضاياها وموضوعاتها، داخل اللغة التى بها تصوغها: إننا أمام كتابة مليئة بالمكر والحذر ـ إذ إنها لا تحيل على أية صورة سوى كتابتها الخاصة ـ ، كتابة صعبة الإمساك، متعددة ومنفلتة، بحكم انتهاكها لتشكيل نقدى ظل ثابتا... أى أننا أمام كتابة أدبية خارج المصطلح «الأدبى» لكنها في صميم السؤال الجمالى والأنطولوجى.

إن خاصية هذا التشكيل الجديد للكتابة، تدخل في تماس مقصدى، يفتح أفق ملامسة بنيات نصوص مختلفة منسية، ومهمشة «النصوص السردية للقرن الرابع» ابن ناقيا وابن بطلان «أدب النوازل» أبو سهل والجمل، «السيرة» (ابن خلدون)...) وبالتالى ملامسة بنية الثقافة العربية وأفق إبداعها.

٢ ـ تراهن مقاربات كيليطو على تحرير النقد الأدبى من العوائق الميتافيزيقية، تلك التى تتحكم في مجال حركيته، عبر انغلاق مفاهيمى مؤسس على وصاية المعنى، وعلى المدلول المركزى للنص استنادا إلى مرجعية راشدة. وبهذا المعنى، فإن هذا الأدبى ذا الخصوصية المغايرة، يعمل على تشكيل ممارسة جديدة تعمل على وسم مجالها وتوسيع حدوده، بالانفتاح على تشكيلات معرفية أخرى.

ـ يخص المبحث الأول تمثل المعطيات النظرية، والمنهجية والمفاهيمية التى تخص مبحث الحفريات، انطلاقا من انشغالات منهجية، تخص النظر في تشكيلة خطابية ما، وفق كفاءة وصفية، تخص وحدات الخطاب، وانتظاماته برصد تكوّن مفاهيمه وموضوعاته... يتعلق الأمر بمقاربة نسقية تؤشر

على استلاب إبستمولوجي، مَسَّ عمل المؤرخ التقليدي الذي كان يندرج في إطار البحث عن مظاهر الاتصال، وعن نظام «التوحد» المرتبط نسقيا بكومة مفاهيمية (الإبداع والخلق، والوحدة، الابتكارية، الأصالة، المعنى...)، وبالمقابل تراهن الحفريات على الانفصال بوصفه أداة البحث وموضوعه، يدخل الانفصال في تماس مفاهيمي نسقي، يشتغل داخل أفق لانهائي مع مداليل (التقطع، الحد، السلسلة، الانتظام، الحدث...).

مجمل القول، يعمل تاريخ الفكر والمعارف والفلسفة والأدب، على إبراز تعدد الفصائل، وتقصي جميع مظاهر الانفصال، في الوقت الذي يبقى فيه التاريخ، بمعناه الكلاسيكي، ميالا إلى إغفال الأحداث المباغتة لصالح بنيات لا يمكن للإغفال أن يعرف طريقه إليها.(٧)

إن الخطوات التي ينهجها ع. كيليطو في مشروعه النقدي، والقضايا التي يطرحها، والأدوات التي يستخدمها، والمفاهيم التي يعينها، والنتائج التي يصل إليها، ليست أجنبية في جانب منها عن التحليل البنيوي، غير أنها تأخذ مستوى آخر من الانتظام داخل حقل خطابي تظهر فيه، وتتلاقى، وتتداخل قضايا نسقية، تهم النصوص الكلاسيكية بعضها يكاد لا يكون معروفا(٨)، وحين يتعلق الأمر بالخطاب الأدبي على مستوى معالجة النصوص فإن الحذر التالي يظل واردا: إن وسم كيليطو مشروعه بالبنيوي (الأدب والغرابة بشكل خاص)، ينبني على مقتضيات متعددة، فهو أولا يرمي إلى تدمير المركز بكل تنويعاته، سواء أتعلق الأمر بالركون إلى مفاهيم، أم تحديدات على أساس أنها مكتملة، أم الاستناد إلى نماذج تشكل ثوابت مرجعية توجه أفق القراءة مسبقا. ثانيا أنها تحتفظ لنفسها باللعبة الداخلية، التي تشتغل من خلالها النصوص فيما بينها، وفي علاقاتها مع نصوص أخرى، دون أن تسقط في الهندسة الرياضية المصطنعة في الشكلانية البنيوية... ومن ثم فإن استدعاءه بروب V.Propp أو جينيت G. Genette، وهو يتحدث عن التناول العلمي «الحقيقي» لـ«قواعد» السرد مثلا، لا ينبغي أن يفهم وكأنه [بصدد الدفاع عن الشكلانية]، بل [التنبيه على المستويات المختلفة التي لابد من مراعاتها، أثناء العملية النقدية...](٩).

إن الإغراء الشكلاني [من الشكل]، ليس ممكنا إلا بعد هزيمة معينة للقوة الداخلية للنص، في تعالقها، وتضامها البلاغي، وهو ما ينهض كيليطو ضده، منذ بداية مشروعه؛ إذ نعثر داخل كل مقاربة على التحام لحركة ما يدرسه إلى حد محبة تلك الحركة وبالتالي الكتابة بميسمها الخاص جداً... وأخيرا، فإنها إذ ترسم اشتغالا وفق آلة الازدواج، المميزة للخطاب البنيوي، فهي تعمل على تفكيكها والفيض عنها، نحو أفق مغاير.

ـ يخص المبحث الثاني الانفتاح على استراتيجية دريدا الشاملة في تفكيك تاريخ الفكر الغربي، الذي يرى هو فيه فكرا ميتافزيقيا، وخاصة تاريخ الفلسفة الذي ينبني في نصوصه المؤسسة على تمركز لوجوسي واضح. يقول دريدا:

> إن تاريخ (الميتافيزيقا)، وبالرغم من جميع الاختلافات، ليس فقط من أفلاطون إلى هيجل مرورا بلايبنز، بل أيضا خارج حدوده الظاهرة، مما قبل السقراطيين إلى هيدجر، كان يعتبر اللوغوس (logos) أصل الحقيقة بشكل عام»(١٠).

لتغذية هذه الاستراتيجية، اتجه دريدا إلى رصد الاندساس الميتافيزيقي في مباحث متمفصلة كاللسانيات والسيميولوجيا اللتين تنهضان على مفهوم «الدليل»، الذي يتضام نسقيا مع كومة من المفاهيم الميتافيزيقية المزدوجة البناء (دال/مدلول. كلام/كتابة. تعبير/مضمون...).

في الأفق ذاته، يقوم دريدا بتفكيك الترسبات الميتافيزيقية داخل حقل «الأدب»، وبخاصة مفهوم البنية، والنص، والنقد، ومعالجة النقد البنيوي لبعض الآثار الأدبية... بالمقابل وجد دريدا في بعض النصوص «الأدبية» ـ خاصة أمثلته المفضلة «ملارميه، أرتو، باطاي» كل على شاكلته ـ انشغالا باستراتيجيات تفكيكية (قبل التسمية)... وجد وحدات قلقة، غير قابلة للحصر، تسكن أفق المقابلة الفلسفية، وتصمد أمامه، تعمل على الإخلال بنظامه، مستعيرة كل مرة بعض أدواته ومفاهيمه.(١١)

التفكيك عمل استراتيجي، مهمته تفادي التجميد البسيط للمتعارضات الثنائية الميتافيزيقية، والمراوحة البسيطة

عند مجال مغلق يؤكد شرعيتها. من هنا نلحظ مع دريدا حركة مزدوجة، تتكرر بانتظام في جميع قراءاته للأعمال الأدبية والفلسفية: ليس هناك من نص «متجانس»، هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص؛ هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه. ما يهم إذن هو الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه. فالمسألة، إذن، هي مسألة انتقالات موضعية، ينتقل السؤال فيها من «طبقة» معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتى يتصدع الكل»(١٢).

إذا كان الاستدلال على هذه المواقعيات يشكل المحور الرئيسي لهذه المقاربة، فمن الضروري الإشارة إلى أن مواقعية من نوع اهتمامات كيليطو، عادة ما تترتب عنها أسئلة تخص اهتماماتها النظرية والمنهجية، كما تخص «حدود» تلك الانشغالات، عندما يتعلق الأمر بنصوص عربية قديمة:

ما الذي يبرر هذه الرهانات؟ وما هي الآفاق التي تفتحها هذه المباحث عندما يتعلق الأمر بالأدب العربي الكلاسيكي (المقامات خاصة)؟ ليس هناك أدنى شك من إثبات هذه الحقيقة المرة المرتبطة بموقع المؤلفات السردية القديمة، والمقامات جزء منها : إقصاء متعدد الوجوه، متنوع الوظائف، محسوب على الأفراد والثقافات معا. كل مؤلفات كيليطو، وبدون استثناء تؤشر ـ بشكل أو بآخر ـ إلى الاختزال الذى يلفت نظر القارئ/الباحث «الغربي» و«العربي» إلى السرد العربي القديم. «قرون من السرد يتم اختزالها إلى أربعة أو خمسة عناوين على أكثر تقدير. ولاشك أن الدهشة ستتملكنا جميعا، ونحن نسمع بمؤلفات، لا تدرس في الجامعات، ولا توليها تواريخ الأدب كبير اهتمام». «عندما نقارن بين ما ألف حول السرد، وما ألف حول الشعر، فإنه لا يسعنا إلا أن نسجل «الضيم» الذى لحق بالسرد. ما أكثر الكتب التي تعنى بتاريخ الشعر العربي! أما السرد فلا أحد اهتم بتتبع مراحله، وإبراز أساليبه، بل من المرجح أنه لم يخطر لباحث ببال أن يكتب تاريخا للسرد»(١٣).

بطبيعة الحال، فإن هذا المنحنى هو الذى يطبع النظر إلى المقامات: بضاعة معروضة في متحف يعلوها الغبار شيئا فشيئا، تكشف عن غيبوبة دامت عدة قرون. غير أن الأخطر من هذا، هو أنه عندما يرجى تحقيقها، فإن الحذف يكون ملازما لبعضها، مما يؤدى إلى تشويه بنيتها تشويها يمس التراث العربي من عدة وجوه.

ما ملامح هذا الإقصاء، ما هي خلفياته النظرية، عندما يتعلق الأمر بمسألة القراءة؟

يؤشر كيليطو لأشكال القراءات المتبعة للمقامات، عبر لغة إيحائية تشخص بنيتها، ونزوعها المقصدى في آن. يتعلق الأمر بنوعين من القراء :

ـ القارئ/السائح الذى «يقترب منها [على إطراف قدميه]، مخافة أن يوقظها، فيكتفي بتأملها...» نافضا رأسه باستياء.

ـ القارئ/المتسرع الذى «يقترب منها بقرع الطبول، [فتستيقظ مذعورة]، ثم تعود توا إلى نوم أعمق من النوم الأول»(١٤)، نافخا صدره بكبرياء.

وهما على التوالي: القارىء العربي، القارىء الغربي.

وهم الاتصال بما هو حضور:

قبل تحليل مستويات «الاتصال»، بما هي تأشير على ميتافيزيقا «الحضور»، لنسجل أولا أننا أمام معطى، يجد مرجعيته التاريخية والنظرية، لحظة الصدام مع الغرب، وما تولد عنها من إشكال نظرى حددت معطياته الإجرائية في أربع نقاط:

* تعريف الذات بإزاء الآخر (الغرب).

* علاقة العرب بماضيهم.

* منهج العمل الذى يجب أن يتيح للعرب أن يتعارفوا ويعملوا بموجبه.

* التعبير عن هذا الوضع الانتقالي، تعبيرا مطابقا عن المرحلة التى نعيشها في الوقت الحاضر، وأن يكون بالتالي ذا قيمة «كونية».

وإذا استخدمنا التعبير بالصورة، يمكننا القول إن العرب ماضون في البحث، منذ ثلاثة أرباع القرن، عن شئ ما : عن ذواتهم، عن ماضيهم، وعن عقل كوني، وعن تعبير مطابق. وإذا استعملنا صيغة مجردة، نقول بالأصح، إن الإشكالية العربية تتلخص في مفاهيم الأصالة، والاستمرار التاريخي والكونية والتعبير[١٥]. من خلال هذا الوضع الإشكالي للإيديولوچية العربية المعاصرة، يصنف العروى مستويات الوعى النهضوى فى ثلاثة نماذج:

«الوعى الدينى ـ الوعى الليبرالى ـ الوعى التقنوى». ومادامت هذه النمذجة محددة بالفكرة المكونة عن الغرب، باعتباره عدوا يجب «رفضه»، أو ضرورة حضارية، تاريخية يلزم الأخذ بها، فقد ترتب عن ذلك موقفان «متعارضان»: الموقف الأول يراهن على تجربة «الماضى»، وإنجازاته، يستمد منه الحلول الجاهزة لمشاكل الحاضر والمستقبل، وقد تجلى ذلك فى القراءات المنافحة عن التراث العربى، مادام مستودعا «لهويتهم»، مخزونا «لأصالتهم»... الموقف الثانى يدعو إلى تبنى النموذج الغربى المعاصر، بوصفه نموذجا للعصر كله، أى النموذج الذى يفرض نفسه تاريخيا كصيغة حضارية للحاضر والمستقبل، وقد تبلور ذلك فى القراءات الإسقاطية للتراث العربى.

كلا الموقفين، فضلا عن آلية القياس المشتركة بينهما[١٦]، يستندان إلى أصل معين ويحاولان ربط اتصال إما مع الماضى أو مع الحاضر «حاضر الغرب» بطبيعة الحال. فى الموقف الأول، نكون أمام إيديولوچية دفاعية، تتخذ من تجربة الماضى ـ الذى يتلون حسب المواقف واللحظات ـ مرجعية لإعلان «حضور» الذات وتثبيت أفق انشغالاتها وبرامجها حاضرا ومستقبلا، وفى الموقف الثانى نصبح أمام إيديولوچية تبريرية، تجعل من الحاضر الغربى ـ على اختلاف نظمه السياسية والفكرية ـ مرجعية «لإثبات» الذات، بإعلان رفضها لواقع سلبى ينبغى تجاوزه عن طريق اللحاق بالغرب.

كلا الموقفين أيضا ـ وأصنافهما العديدة، والمتداخلة بشكل مبتذل ـ يبحثان، عن نوع من «المصالحة»، تأخذ شكل تطابق مع التاريخ العربى أو التاريخ الغربى.

لقد تعرضت هذه الأصناف من القراءات/ المواقف لانتقادات عديدة على المستوى المعرفى والمنهجى والمفاهيمى، ويهمنا هنا التأشير على الشكل الميتافيزيقى الذى يضمهم جميعا، وهو الاتصال بما هو تطابق.

قد لا نجد مفهوما أكثر عرضة لاستقطاب الميتافيزيقا، نظرا لقوة المحمولات التى ينظمها، ويدلل عليها نسقيا، من مفهوم التاريخ ومؤدياته، بل وأنغامه أيضا: إن تعريف الذات بالنسبة إلى العرب هو على الأخص تحديد الاستمرار التاريخى، «فهو الذى يضمن لها أن تستعيد كل ما ضاع منها، ويؤكد أن الزمان لا يفرق بين الأشياء إلا لكى يعيد إليها وحدتها»[١٧]. على أن هذه «الأصالة» القائمة على الحنين والانفعال ما تلبث أن تفصح عن هواجس مردها الضغط الشامل الذى أحدثه الآخر؛ يفقد الماضى من سيولته، والتطابق من قوته وصلابته، وبطبيعة الحال ينزع إلى «المماثلة»، بوضع آخر واستمرارية تاريخية هناك. تحدث انزلاقات وتشوهات فى التجارب والممارسات، التلون والتردد صور موازية لمشهد هذه المسرحية العجيبة.

هكذا، إذن، وفى غياب قراءة استراتيچية تراعى خصائص التراث العربى القديم، ونسق اشتغاله، بالمعنى الواسع لكلمة «نسق» (المؤلف ـ الرسالة ـ القارئ)... وفى غياب وعى منهجى بالإنجازات الغربية، وشروطها النسقية، فإن الانفلات الدائرى سيبقى ممتدا وشاسعًا، وهو لا يمكن أن يؤدى ـ بقارئ المقامات خاصة ـ إلا إلى ما يلى:

ـ إما أن يبتعد عن النص، مكتفيا بتأمله تأمل السائح فيحكم على نفسه، مادام لا يرى فيه إلا هوسا وجنونا. وفى وضع مماثل قد يجعل منه «أصالة» عربية، دون قدرة على البرهنة عليها، فى غياب فرش نظرى يجلو النسق (المقامى) فى بنيته النوعية، وفى علاقاته مع أنواع ومجالات معرفية أخرى.

ـ «وإما أن يُسقط ذاته على النص، لكن فى هذه الحالة، يوصم هذا الأخير بالقصور والنقص». ومرد هذا الاستياء الذى يصاب به القارئ العربى هو اللجوء إلى المقارنات المجانية إذ «يتغمم الموضوع، ويفسد المنظور منذ البداية: إن مقارنة

المقامة بأنواع أزهرت في حقل ثقافي آخر، يعني الإفضاء حتما إلى النظر إليها سلبيا، تحت مظهر النقص، وطبعا يجد المرء نفسه حانقا أمام خيبة هذا الأمل الكبير»(١٨).

وهم الانفصال بما هو حضور:

يتعلق الأمر بالقراءة الاستشراقية، والتي رغم مثابرتها ودأبها، لم تؤد إلا إلى نتائج هزيلة، وذلك حين تؤكد أنها دراسة موضوعية، وبحث عن «الحقيقة» منزه عن كل غرض(١٩). لكن سرعان ما يتكشف المرجع المتعالي، المرتبط بالشوفينية والتعصب، مادام الافتراض المسبق لدى المستشرق هو دائما أن يبالغ في تقدير الماضي (ثقافة اليونان) والحاضر (الحاضر الأوروبي). أما الليبرالي العربي الذي يأخذ بمنهج المستشرق العلمي واضعا بذلك نفسه فعلا في مستقبل حقيقي، فإن نتائجه تأخذ المسار المتعرج نفسه مادام يقرأ التراث العربي «قراءة أوروباوية النزعة»، أي ينظر إليه من منظومة مرجعية أوروبية، ولذلك فهو لا يرى فيه إلا ما يراه الأوروبي.

هذا المعطى الاستشراقي ليس جديدا، خاصة وأن الغرب محكوم عليه كي يتمركز أن يتهم المحيط بكل هامشية وابتذال، بل إن «قوته» مبنية على هذا الحساب المضني، والخادع في الوقت نفسه، ومن الضروري أن «يكون موقف رينان [من المقامات] محسوباً لا على فرد فحسب، بل أيضا على ثقافة، مادامت مقاربة رينان «تعرض نفسها صراحة تحت شعار «أوروبا»(٢٠).

قد لا يخرج الإيديولوجي العربي في الجدال المستمر، الناشب بينه وبين المستشرق، عن الاكتفاء بإماطة اللثام عن القبليات الإيديولوجية لدى خصمه المستشرق، واصفا إياه بجميع النعوت المعروفة، دون أن يضع انتقاده في المستوى نفسه. لنلاحظ هذه الخصوصية:

يقوم عمل كيليطو على سلوك استراتيجي في تفكيك أفق الانفصال، الذي يحتكم إليه رينان: «يحاول رينان قبل كل شئ أن يرسم خطا فاصلا بين فضائين نقيضين، يتواجهان دون توسيط ولا تسوية: أوروبا والشرق. القطيعة تامة من فضاء لآخر، والانفصال حاسم»(٢١). نحن هنا أمام تراتبية عنيفة، وفي مواجهة تعارض ثنائي فلسفي، وليس أمام تعايش سلمي لشيئين متواجهين، بل إن أحد الأطراف «متحكم» في الآخر، إكسيولوجيا، هل يقتضي الأمر تشويش الرتبة أم تغييرها؟ في كلتا الحالتين سنحافظ على هيمنة البناء الميتافيزيقي. يتعلق الأمر إذن بالوقوف داخل أرضية ونظام ما نريد خلخلة تركيبه. ما يلزم هو تتبع الفجوات والتوترات المندسة التي يتبدى فيها اللاانسجام الذي يطبع النظر إلى الأشياء، ومن خلال عمل هذه الصورة البلاغية (التصحيح) سنلاحظ أن رينان يناقض مكتسباته مادام لا يتمكن من «الالتزام الكلي بالانشطار» بين أوروبا والشرق. يتفكك النص من ذاتيته.

إن التسامي ذا المنزع «المثالي» ينتظم صراحة في أفق قراءة وحيدة للمعنى، تتضام مع غائية معينة، لتشكل بذلك منزعا كليانيا، مجال هذا الوسم ومنطلقاته الوهمية، تتكشف من خلال هذه الزيادة الخطيرة، حيث «العدو» ليس خارجيا بالدرجة التي نعتقد: إنه هنا داخل الحدود مقتحما القلاع، محتلا قطاعات كان يعتقد أنها ممتنعة، فتتكشف عن كونها هشة يمكن اختراقها»(٢٢). اختراق يفجر تراث رينان نفسه، ومعه نظام تشكيله اللغوي (من لغة الصرامة إلى سوء الذوق)، حيث نقف على كتابة منشطرة، منزاحة، تخلخل كما تربك كل المحتملات النقدية، والوصفات الجاهزة من تصدع النوع مع الحريري إلى صعوبة التصنيف مع كيليطو.

لنثبت معا أن من خصوصيات الوعي النهضوي بكل تياراته، بما فيها الوعي الاستشراقي الحاضر بكل ثقله في تلك التجارب، هو أنه فكر منفصل على ذاته، يعيش داخل قوالب مفاهيمية، ومقولات زمنية خاصة، حيث يتم الاستناد إلى سلطات معينة، تشتغل نسقيا داخل مداليل متعالية، وغائيات تيولوجية، ومن هنا يحدث الانغلاق المؤشر على انغلاق الميتافيزيقا، وهي تراهن على حضور «الحقيقة» ومؤدياتها.

يحاول كيليطو، إذن، تجاوز كل أشكال الاحتواء التي ينتظم أفقها داخل النظم الفلسفية الكلاسيكية، والتي يتم توسيع آفاق اشتغالها داخل نماذج نقدية متداولة، ومن خلال ذلك يقوم بمحاورة تلك المناهج من جهة، وإقامة علاقة خاصة مع التراث السردي من جهة أخرى.

من هنا، يأخذ الانفتاح على تشكيلات معرفية جديدة بعدين أساسيين:

البعد الأول : يخص الانطلاق من برنامج محدد، يتوفر على صياغة نظرية واضحة، وإطار منهجي يحصر الإشكالية ويوزع المفاهيم المعتمدة التي تأخذ شكلا نسقيا؛ إذ يحيل بعضها إلى البعض في إطار علاقات متبادلة. ومن الضروري أن تكون النتائج السلبية، والإخفاقات المسجلة في تعامل القارئ مع المقامات:

- دراسة التأثيرات التفصيلية، التي تتضح سرابيتها.
- إعلان أصالة لا يمكن البرهنة عليها.

لها تفسير بسيط. ذلك أنها لم تصغ في إطار منهجية دقيقة، وفي غياب ذلك فإنها طرحت بصورة مغلوطة.

البعد الثاني : يخص تبيئة المفاهيم الغربية، وإخصابها بوضعها موضع العمل، وبتلقيحها بنتائج ما كانت منتظرة، مما يدل على انفتاح متعدد الأبعاد.

تأسيسا على ذلك، فإن انفتاح كيليطو على فوكو في مقاربته للمقامات كخطاب له قواعده الانتظامية... كما أن اشتغاله على تفكيكية دريدا في دراسته للمقامة الخامسة عند الحريري، قلت إن ذلك الانفتاح، وهذا الاشتغال ملزوم بوسمين:

الوسم الأول: هو أنها مباحث لانهائية، مادامت تشتغل داخل عوائق وتقلبات مفاهيمية، بل وداخل فرضيات ليست وليدة اليوم.

الوسم الثاني: هو الحذر الذي يلازم كل كتابات كيليطو، وفي مقدمتها الخلط النظري الذي قد يحدث للقارئ، وهو يتناول الأدب القديم، بمفاهيم «أدبية» وليدة القرن التاسع عشر، مما يؤدي إلى انزلاق في الرؤية والمنهج.

لقد ولّى ذلك الزمن الذي كانت فيه المؤلفات التراثية القديمة تثير الانزعاج وتوسم بالدهشة والنفور عند البعض، والتقيؤ والدوار عند البعض الآخر، لتأخذ موقعها وفضاءها الإشكالي، باعتبارها مظهرا تعبيريا يشكل إلى، جانب النتاج المعرفي والشعري، الهيكل الكلي للثقافة العربية بتجلياتها الفكرية والإبداعية، ليس هذا وحسب، بل إن الانتظام في التراث الذي يأخذ شكل العودة إلى «الأصول» يشكل ميكانيزما نهضويا عاما، مما يجعل «الارتكاز» عليها وسيلة لنشدان المستقبل أمرا لازما. «ومن هنا، فإننا إذ نعكف على النص الكلاسيكي، فنحن نعكف على درس أنفسنا، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر»[٢٣].

الهوامش:

(١) الكتابة والاختلاف، ص ٤٧.

(٢) بيان من أجل الفلسفة. أ. باديو، مجلة العرب والفكر العالمي، ترجمة وتعليق مطاع صفدي، العدد الثاني عشر، خريف ١٩٩٠.

(٣) أسس الفكر الفلسفي المعاصر، ص٩ مأخوذ عن نظام الخطاب، فوكو، ص٧٤.

(٤) مواقع دريدا، ص ٢٣، ترجمة وتقديم فريد الزاهي.

(٥) الغائب، ع. الفتاح كيليطو، ص ٤٤.
- المقامات، ع. الفتاح كيليطو، ص ٢٢٠.

(٦) مقدمة / تصدير ع. الكبير الخطيبي لكتاب الأدب والغرابة لكيليطو.

(٧) حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ترجمة سالم يفوت، ص ٧، ٨.

(٨) الإحالة إلى الدراسة المقدمة المقامات لعبد الفتاح كيليطو.

(٩) الأدب والغرابة، ص ٣١.

(١٠) De je la grammatologie p.11-12.

(١١) مواقع (دريدا)، ص ٦٧، ترجمة فريد الزاهي.

(١٢) دريدا. الكتابة والاختلاف. ترجمة كاظم جهاد ص ٤٥.
- نحتفظ لأنفسنا بهذين المبحثين (فوكو - دريدا) حفريات/ تفكيك، كموجهين لهذه المقاربة، أما انفتاح كيليطو، فمتعدد المجالات: يكفي تصفح بيليوغرافيا كل مؤلف عنده، لإثبات ذلك.

(١٣) كيليطو ١٩٨٨ الحكاية والتأويل ص ٥و٦.
- كيليطو ١٩٩٣، المقامات ص ٦.

(١٤) **الغائب** ـ ظهر الغلاف.

(١٥) ع. الله العروى **الإيديولوجية العربية المعاصرة**، ص ٢٠.

(١٦) نحيل إلى مؤلفات العروى والجابرى على السواء .

(١٧) **حفريات المعرفة** ميشال فوكو، ترجمة سالم يفوت، ص ١٣ .

(١٨) **المقامات** ع. الفتاح كيليطو، ص١٧٥.

(١٩) محمد عابد الجابرى **نحن والتراث**، ص ١٤ .

(٢٠) **المقامات** ع. الفتاح كيليطو، ص ١٦٩ . ترجمة ع. الكبير الشرقاوى.

(٢١) المرجع نفسه .

(٢٢) **المقامات** ع. الفتاح كيليطو، ترجمة ع. الكبير الشرقاوى، ص ١٧٢ .

(٢٣) **المقامات** (٩٣) عبدالفتاح كيليطو، ص ٨.

قائمة بأسماء المراجع المعتمدة

مؤلفات ع. الفتاح كيليطو:

ـ **الأدب والغرابة**، بيروت دار الطليعة ـ ١٩٨٢ .

ـ **الكتابة والتناسخ**، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالى. بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافى العربى ١٩٨٥ .

ـ **الغائب**، دراسة فى مقامة للحريرى ١٩٨٧ . دار توبقال للنشر.

ـ **الحكاية والتأويل**، دراسات فى السرد العربى ١٩٨٨ ، دار توبقال للنشر.

ـ **المقامات**، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبدالكبير الشرقاوى، الطبعة ١٩٩٣ .

ـ **لسان آدم**، ترجمة ع. الكبير الشرقاوى، الطبعة الأولى ١٩٩٥ .

ـ جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد.

تقديم: محمد علال سيناصر .توبقال للنشر. الطبعة (١) ١٩٨٨ .

ـ جاك دريدا: **مواقع**، ترجمة فريد الزاهى. دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٢ .

- Jackues Derrida - De la grammatologie. & Paris 1967.

ـ عبدالسلام بنعبد العالى: **أسس الفكر الفلسفى المعاصر**، الطبعة الأولى ١٩٩١.

ـ عبدالسلام بنعبد العالى: **مجاوزة الميتافزيقا**، دار توبقال للنشر.

ـ **التراث والهوية**، دار توبقال للنشر١٩٨٧ .

ـ **حفريات المعرفة**، ميشال فوكو. ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، الطبعة الأولى ١٩٨٦ .

ـ **فصول** مجلة النقد الأدبى «مدخل إلى قراءة دريدا» كاظم جهاد المجلد الحادى، عشر العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣ .



النقد الجمالى فى النقد الألسنى

قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقى كما يطرحها كتاب (الخطيئة والتكفير) لعبد الله الغذامى

معجب الزهرانى*

إشارة:

... وكل ما هو خارجى عن اللغة فهو غير قابل للإدراك الإنسانى ولهذا فإن اللغة هى الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك وتشخيصها هو تشخيص للحقيقة الإنسانية. وبذا تصبح دراسة الأدب فعالية فلسفية مثلما هى تجربة جمالية وهذا ما نسعى إلى إكسابه لدراستنا هذه. (الخطيئة... ص ٨٥).

دليل:

... ونحن هنا لا نقترح نماذج هيكلية محددة تفرض ذوقا مصطنعًا للأدب وإنما نقترح تحليلاً نقديًا (علميًا) لشرح أسباب ما هو جميل فى ذوقنا شرحًا علميًا يبرهن على صحة الحكم الجمالى. (الخطيئة... ص ١١٧).

مدخل/ تمهيد:

قد نتعامل مع «النقد الجمالى» على أنه مفهوم عام تتسع دلالته لتشمل أية قراءة، حتى وإن كانت جزئية، صدفية وعابرة، تتوقف عند العناصر الفنية «الجمالية» فى النص الأدبى سواء كان قصيدة أو قصة أو رواية أو مسرحية، وسواء أفادت القراءة هنا من «علم الجمال» أو «فلسفة الفن» بمفهومهما الحديث أو من الدرس البلاغى العربى التقليدى. هذه الدلالة يمكن أن تغرى الناقد بإجراء بحث استقرائى يشمل جل الكتابات النقدية المهمة التى أنجزت فى الفضاء المشار إليه أعلاه منذ أن نشر محمد حسن عواد كتابه (خواطر مصرحة) فى العشرينيات من هذا القرن.

* جامعة الملك سعود بالرياض، قسم الأدب العربى، كلية الآداب.

وهذه القـراءة، فى هذا المقـال، يمكن أن تشكل موضوعًا لأطروحة جامعية تنجز على مدى سنوات وتتطلب قراءة عشرات المؤلفات النقدية الجادة فضلاً عن مئات الدراسات والمقالات النقدية المنشورة فى المجلات والجرائد المحلية والعربية، ويمكن أن تشكل هذه الأطروحة تنمية وتوسيعًا وتعميقًا لما ورد فى كتاب محمد عبد الرحيم كافود (النقد الأدبى الحديث فى الخليج العربى) وتحديداً تحت عنوان «النقد الفنى»[1].

وهى قراءة حاولت فيها إجراء قراءة استكشافية لمجموعة من المؤلفات النقدية التى يمكن اعتبارها «ممثلة» للخطاب النقدى الجاد فى هذه المنطقة لأنها أنجزت من قبل أكاديميين هم فى حكم «النقاد المحترفين» أمثال منصور الحازمى، محمد الشامخ، إبراهيم غلوم، نوريه الرومى، حسن الهويمل وغيرهم من الأسماء المعروفة فى هذا المجال[2].

لكن هذه المحاولة لم تفض بى إلى ما أطمح إليه؛ لأن هؤلاء النقاد وأمثالهم كانوا منشغلين إما بتتبع تاريخ تطور الأشكال الأدبية كالقصة والرواية والمسرحية، أو بمقاربة الموضوعات والدلالات الاجتماعية والنفسية والإيديولوچية للنصوص موضوع القراءة. وهنا يكون من الطبيعى والمنطقى ألا يتوقف أحدهم عند قضايا النقد الجمالى باعتباره اتجاهاً ونمطاً من المقاربات المبنية على أسس نظرية معينة وله إجراءاته التطبيقية الخاصة التى يوظفها ويستثمرها الناقد وصولاً إلى أهداف وغايات خاصة هى الأخرى. وللتثبت من وجاهة هذه الملاحظة يكفى أن نعود إلى كتاب محمد كافود المشار إليه أعلاه حيث نجد أن ما يسميه الباحث بـ «النقد الفنى» لا يرد إلا فى صورة أحكام انطباعية عابرة لدى قلة من النقاد وبعضهم لا ينتمى أصلاً إلى المشتغلين بالنقد الأدبى، كمحمد جابر الأنصارى، ثم إن هذا المفهوم يظل مضطرب الدلالة حتى عند مؤلف الكتاب[3].

وحتى إذ نصادف كتاباً نقدياً بعنوان (فن القصة القصيرة فى الأدب السعودى الحديث)[4] لا نجد فيه أكثر مما نجده لدى نوريه الرومى أو الأنصارى أو غيرهم من النقاد الذين يتعرضون لمامًا لبعض العناصر الفنية فى هذا النص أو ذاك فيحللونها ويحكمون لها أو عليها من هذا المنظور الانطباعى العام، أى بعيداً عن مرجعية نظرية ومنهجية جمالية حقاً.

هنا اتضح لى جانب من الإشكال الذى أود طرحه فى هذه المقاربة وهو أن «النقد الجمالى» فى هذا الفضاء يتحدد بغيابه أكثر مما يتحدد بحضوره وفاعليته وذلك ببساطة شديدة لأنه لم يؤسس بعد كما ينبغى، وفى المستويين النظرى والتطبيقى.

لكن تلك القراءة الاستكشافية ذاتها دلتنى إلى أول وأهم محاولة جادة لطرح القضايا الجمالية المتعلقة بالنص الأدبى إنجازاً وتلقياً ومن منظورحديث وجدير تماماً بالخطاب النقدى التقليدى السائد فى هذه المنطقة إلى وقت قريب، هذه المحاولة ماثلة فى كتاب (الخطيئة والتكفير) لعبد الله الغذامى[5].

فهذا الكتاب هو، حسب علمى، أول إنجاز نقدى فى الجزيرة العربية يسعى إلى التعريف بالاتجاهات النقدية الألسنية الحديثة ويعمل على استثمارها نظرياً ومنهجيًا فى قراءة جديدة ومجددة لمجمل الإنجاز الأدبى للشاعر والكاتب الكبير حمزة شحاتة. وفى إطار هذه المحاولة الرائدة، يناقش الناقد العديد من القضايا الجمالية المركزية فى النص الأدبى، كتابة وقراءة، من هذا المنظور المعرفى ـ الجمالى الجديد.

هنا تحديداً يتضح الجانب الثانى من الإشكال، ويتعلق بكون ذلك النقد الجمالى الغائب أو المغيب فى/ عن الخطاب النقدى السائد فى هذه المنطقة يمكن، بل يتعين، استحضاره وتفعيله فى سياق النقد الألسنى أو «النظرية الشعرية» المحدثة. ذلك لأن غيابه أو هامشيته أمر لم يعد مقبولاً وإن أمكن تبريره فى المقاربات السابقة من جهة بغياب الفلسفة عموماً من مؤسساتنا التعليمية. والفلسفة هى كما نعلم المرجعية الأولى والأهم لفلسفة الفنون ولعلم الجمال الحديث، كما تبلورت أطروحاتها فى أعمال ألكسندر باومجارتن وكانط وهيجل وكروتشه وچورچ سانتيّانا وتيودور

أدورنو خاصة. كما أنه يبرر من جهة أخرى بكون الدرس البلاغي العربي التقليدي قد أصابه من الجمود ما جعله هو ذاته في أمس الحاجة إلى إعادة بناء ذاته على ضوء الدرس الألسني ليعود كما كان في أوائله مصدراً رئيساً من مصادر النظرية النقدية. بناء عليه نأمل أن تكون هذه المشاركة ذاتها امتداداً لجهد الغذامي ولجهود بعض النقاد الجدد الذين ينطلقون في كتاباتهم من المرجعية الألسنية ـ الشعرية ذاتها[٦].

إجـراء:

بعد قراءة متأنية لفصول هذا الكتاب رأيت أن أوزع مقاربتي له على ثلاثة محاور متعاقبة ومترابطة بحيث أناقش القضايا الجمالية فيه من زوايا أو في مستويات متعددة، مختلفة ومتكاملة؛ ففي مرحلة أولى سأعمل على تحديد الإطار المرجعي لهذا النمط الجديد من الكتابة النقدية التي تمثل قطيعة معرفية مع الكتابات النقدية التقليدية القديم منها والمعاصر، كما سيتضح لاحقًا. الهدف من هذه المقاربة الأولية العامة إيضاح مدى أهلية النظرية النقدية الألسنية لإعادة تأسيس القضايا الجمالية المركزية الخاصة بالإنجاز الإبداعي اللغوي. أما من حيث الإجراء، فإن هذه المقاربة ستنهض على التمييز النسبي، والضروري، بين ما يمكن أن يسمى بـ «النقد الألسني الصارم» و«النقد الألسني المرن» الذي ينتمي إليه ويشارك فيه الغذامي في كل كتاباته النقدية، كما سنرى.

في قراءة لاحقة سأحاول مناقشة طبيعة التجربة الجمالية في الكتابة الأدبية ـ الفنية باعتبارها إنجازاً لغوياً يكتسب أدبيته أو جماليته بمدى عدوله أو انحرافه باللغة عن استعمالاتها النفعية التداولية إلى الاستثمار الجمالي. هنا نعتقد أن النقاش لابد أن يتمحور حول كلمة «الشاعرية Poetics» التي يحولها الناقد نفسه إلى مفهوم مركزي له وفيه من المرونة الدلالية ما يسمح له بكشف وتحديد طبيعة التجربة الجمالية في مستوى الخطاب الأدبي عامة، كما في مستويات النص والجملة والكلمة الأدبية أو «الشاعرية».

أما في المرحلة الأخيرة من القراءة، فسنركز على أطروحات واجتهادات الناقد بصدد جماليات التلقي، مما يعني التحول إلى القراءة الجمالية التي يباشرها المتلقي من حيث هو طرف رئيسي في تجربة الكتابة. وأعني هنا بالمتلقي ذلك الناقد المحترف الذي يعي جيداً أن أحكامه الجمالية لابد أن تبرر وتعلل استناداً إلى ضوابط معرفية «موضوعية» و«علمية» قدر الممكن، وهذا ما يميزها عن الأحكام الانطباعية العفوية. هنا أيضًا سيكون مفهوم «الشاعرية» منطلق الحوار مع رؤى وتصورات الناقد بهذا الصدد؛ لأن الشاعرية، تسمية أو صفة، تشمل الكتابة والقراءة، وسيحضر مع هذا المفهوم مفاهيم أخرى كمفهومي «الأثر» و«التوازن الانعكاسي» لكن باعتبارها هي ذاتها جزءاً من منظومة المفاهيم «الشاعرية».

وكأية قراءة نقدية حوارية جادة، فإن هدفنا من هذه المقاربة/ القراءة لا يتمثل في إعلان الاتفاق أو الاختلاف مع آراء واجتهادات الناقد، رغم تعاطفنا المبدئي معها في عمومها، بقدر ما يتحدد بالعمل قدر الطاقة والجهد على بلورة وتعميق القضايا الجمالية المشار إليها أعلاه أملاً في تكثيف حضور النقد الجمالي في خطابنا النقدي المحلي والجهوي والعربي. فغياب هذا النقد أو هامشيته ظاهرة عامة في النقد العربي، وبالتالي فإن إعادة تأسيسه وتفعيله هي مسؤولية جماعية مشتركة، وهذا تحديداً ما يشير إليه قول الغذامي نفسه:

> ومن الواضح أن النقد الأدبي عندنا قد انحرف منذ زمن طويل عن جادة الصواب وصار علمًا للقوالب والمضامين بينما كان أصلاً عند فصحاء العرب علمًا بجماليات النص وكانوا يحرصون على جمال القول وشدة أسره[٧].

وأخيراً، فلعله من البديهي القول بأن تركيزنا على (الخطيئة والتكفير) لا يعني إغفالنا كتابات الغذامي الأخرى، وبالتالي فإننا سنعود إليها في مواضع عديدة من هذه المقاربة.

٢ ـ ٥: سؤال المرجعية/ المرجعيات

هناك مقولة كثيراً ما تتردد بين المشتغلين في حقل النقد الأدبي تؤكد أن النقد الألسني الحديث يغيب أو

يهمش «القيمة الجمالية» كما يهمل «المعنى» فى النص الأدبى. ذلك لأن سعيه الحثيث والمتصل، ومنذ الشكلانيين الروس تحديداً، إلى علمنة ذاته تدفع به إلى التركيز فحسب على الظواهر الأكثر قابلية للتحديد الصارم والوصف الموضوعى والتحليل العلمى كالأشكال والبنى والتقنيات والأساليب والوظائف.

من هنا، يكون من الطبيعى والمفهوم، حسب هذه المقولة، أن يتجنب الناقد الألسنى المحكوم والموجه بهاجس «العلمنة» أحكام القيمة الجمالية ما دامت تصدر بالضرورة عن الذائقة الفردية «الاختلافية» بطبيعتها، مثلما يتجاوز البحث عن/ فى «المعنى» النفسى أو الاجتماعى أوالإيديولوجى أوالتاريخى؛ لأن النص الأدبى حمال أوجه ودلالات متعددة إلى درجة يستحيل معها حصرها أو اختزالها.

لكن إلقاء نظرة إرجاعية على أهم الإنجازات النقدية التى انبثقت من الدرس الألسنى وظلت تحاكيه وتستلهمه وتستعير منه فرضياتها ومفاهيمها ومصطلحاتها؛ مثل الشكلانية والبنيوية والأسلوبية والسيميائية، تكشف أن هناك تيارين رئيسين يبرر أحدهما، وبشكل نسبى، المقولة السابقة، بينما يبين الثانى أنها لا أكثر من توهم وفهم سيء شاع فقبل على أنه حقيقة أو مسلمة.

التيار الأول اتخذ من الدرس الألسنى، الذى سيسمى لاحقًا بـ «اللسانيات الصارمة» Hard Linguistics، أنموذجًا له فوجه اهتمامه إلى المظهر اللغوى للنص الأدبى ليضفى على خطابه سمة «العلمية» أو «الموضوعية»، بحيث يحيّد أى أثر لتدخل الذات القارئة فى عمليات الوصف والتحليل والاستنتاج. من هنا ولدت هذه المبالغة، التى تحيل إلى وضعية القرن التاسع عشر، شكلاً من أشكال اختزال «قضايا الإبداع الأدبى فى المظهر التقنى للكتابة»، كما ولدت «التشيؤ فى مفهوم اللغة الشعرية وزاد الاهتمام بالوسائل الأدبية من كل صنف»، على حساب جماليات الكتابة الإبداعية ذاتها كما يشير إليه ميخائيل باختين(٨).

فى سياق هذا التوجه العام نقرأ، على سبيل التمثيل لا الحصر، كتابات نقدية رائدة وتأسيسية لشكلانيين مثل رومان ياكبسون وفلاديمير بروب، ولبنيويين مثل تزفتان تودوروف ـ فى أعماله الأولى ـ وجيرار جينيت، ولسيميائيين مثل جريماس وكورتيس (ولعل أبرز من يمثل هذا التيار فى نقدنا العربى المعاصر محمد مفتاح). فالوعى الذى يشكل الناظم المشترك لدى رواد وممثلى هذا التيار هو أن أى حقل معرفى ينفلت عن شروط ومقتضيات الخطاب العلمى الدقيق مهدد بالموت أو الهامشية؛ إذ لم تعد له مشروعية ولم تعد إليه حاجة فى زمن من العلم والتقنية.

من هنا، جاءت الألسنية كمنقذ للنقد الأدبى من هذا المصير التراچيدى، لأنها شكلت المنفذ إلى هذه العلمية المرجوة وقد أصبحت بمثابة «فيزياء العلوم الإنسانية»، كما قال كلود ليفى ـ ستروس عنها ذات يوم. ومن هنا أيضًا أصبح النص الأدبى إنجازًا لغويًا لا ينبغى انزياحه أو انحرافه باللغة من الاستعمال النفعى التداولى إلى الاستعمال الجمالى كونه يقبل عمليات الوصف والتحليل المنضبط والصارم. فأدبيته أو إبداعيته أو شعريته هى ذاتها ليست أكثر من «حاصل جمع أساليبه»، كما ورد فى المقولة الشهيرة لشكلوفسكى.

أما التيار الثانى، فقد عمل هو أيضًا على تحقيق استقلال النقد عن الفلسفة التقليدية وعن الاجتماع وعلم النفس والتاريخ، لكنه ظل يتخذ من اللسانيات المرنة Soft linguistics أنموذجه وبالتالى ظل منفتحًا على مجمل العلوم الإنسانية، خصوصًا أن مناهج البحث فيها هى ذاتها أفادت كثيراً من منجزات الدرس الألسنى الحديث. فالناقد هنا أشبه ما يكون بـ «الحرفى المتعدد الأدوات والمهن»، كما قال عنه ليفى ـ ستروس فى فترة لاحقة، وبالتالى عليه أن يظل نسبيًا فى علميته وموضوعيته لأنه لا يمكن إخضاع ظواهر لغوية ـ ثقافية ـ فكرية ـ نفسية لما تخضع له الظواهر الفيزيائية والرياضية فقط من أجل الخلاص من «عقدة العلمنة» التى غزت الكثير من الأذهان والخطابات(٩).

ولعل إنجازات نقاد كبار من مختلف المراحل واللغات والاتجاهات أمثال ميخائيل باختين وورولان بارت وتودوروف - في مرحلة لاحقة - وجوليا كريستيفا وبيير زيما وريفاتير وبول دى مان وجوناثان كولر تمثل هذا التيار خير تمثيل. فهؤلاء النقاد، وغيرهم، يعون جيداً ضرورة الاحتكام إلى الدرس الألسني الحديث، الذى حقق منذ دى سوسير تقدمًا كبيراً فى مناهج بحث الظاهرة اللغوية فأصبح من أكثر العلوم الإنسانية علمية، لبناء أجهزة مفاهيمية نظرية ومنهجية قادرة على كشف وتحليل أبنية النصوص الأدبية والاقتراب من المبادئ العامة المولدة لأدبيتها أو شعريتها. لكن هذا لا يعنى الانغلاق على النموذج النظرى ذاته، فالنص الأدبى موضوع البحث أو القراءة يرفض أو لا يستسلم لأى نموذج نظرى مسبق، لأنه متعدد المظاهر والأبعاد، وهو بطبيعته منفتح على مختلف النصوص الثقافية الأخرى، واختزاله فى أحد مظاهره أو أبعاده باعتبار أنه «عمل» أو «بنية مغلقة» أمر متعذر إلا اعتسافًا. فالقراءة النقدية يمكن أن تكون فى بعض مستوياتها وصفية تحليلية «علمية» تمامًا لكنها فى مستويات أخرى لابد أن تكون تأويلاً ذاتيًا حراً يتدخل فيه الذوق الفردى والفهم الذاتى للناقد باعتباره هو ذاته مبدعاً أو منشئًا أو مشيداً لنصه الخاص على هامش أو بين سطور أو حتى مكان النص الآخر/ نص الآخر موضوع القراءة. وبصيغة أكثر إيجازاً وإيضاحًا، يمكن القول بأننا هنا أمام نموذج «الناقد المبدع» الذى يقابل نموذج «الناقد العالم» هناك.

ولعل أية مراجعة لكتابات الغذامي النقدية تكشف بسهولة عن انتمائها إلى التيار النقدى الألسنى الثانى الذى وصفناه بالمرونة والانفتاح، مثلها فى ذلك مثل الإنجازات النقدية ليمنى العيد وصلاح فضل وجابر عصفور وكمال أبو ديب وعبد الملك مرتاض ومحمد الماكرى وسعيد يقطين.

ففى كتابه (الخطيئة والتكفير) الذى يهمنا هنا أكثر من غيره، لأنه موضوع قراءتنا ولأن الكتب اللاحقة عليه منبثقة منه ومتممة أو معمقة لما ورد فيه من اجتهادات وأطروحات، نجده يتعامل بمرونة كبيرة مع الاتجاهات النقدية الألسنية معرفًا بها ومستثمراً لأهم إنجازاتها، خاصة فى الجزء التطبيقى منه، كأن الكتاب فى جملته لا أكثر من محصلة لقراءته وفهمه الخاص لمجمل هذه الاتجاهات. ينضاف إلى هذا التفاعل المعرفى - الحوارى عوده المستمر إلى أهم أطروحات النقد العربى الكلاسيكى حيث يجد فى كتابات الجرجاني وحازم القرطاجنى ما يساعده على تسويغ وتأصيل خطابه أو مشروعه النقدى الخاص.

وإلى هذا وذاك ينضاف استثماره فى هذا السياق نفسه لبعض منجزات الفكر الفلسفى الحديث، خاصة تفكيكية جاك دريدا، وعلم النفس الحديث، وتحديداً فكرة «النماذج العليا» عند كارل يونغ، وفكرة «جماعية اللغة» عن شولته وفكرة اللاوعى باعتباره «لغة» عند جاك لاكان[١٠]. ومما يدل على وعيه بمرونة وانفتاح النظرية النقدية استشهاده بقول جوناثان كولر: «إن شمولية الأدب تسمح لأية نظرية، مهما شذت، لتدخل كواحدة من نظريات الأدب»، وذلك لإعلان اتفاق مع هذا القول الذى يصبح هنا كأنه قوله الخاص[١١].

وإذا كنا قد افتتحنا هذه المقاربة بتلك الإشارة التى يؤكد فيها الناقد «أن دراسة الأدب فعالية فلسفية مثلما هى تجربة جمالية»، وأنه يسعى هو أيضاً إلى هذه الغاية، فما ذلك إلا لنؤكد من جهتنا أن «الجمالية» مطروحة فى (الخطيئة والتكفير) بوصفها قضية معرفية نقدية لكنها أيضاً حاضرة فيه بوصفه نصًا لا يعترف بالحدود الصارمة بين «النقد» و«الأدب» كما سيتبين لنا لاحقًا.

وكخلاصة لهذه الفقرة التمهيد من مقاربتنا، نعود فنركز على ما يهمنا أكثر من غيره فى النقد الألسنى الحديث بمختلف تياراته ومناهجه. وهنا لعل أول ما يتعين التركيز عليه فكرة أن هذا النقد يمثل قطيعة معرفية مع النقد التقليدى ومع النقد الحديث غير الألسنى. والقطيعة هنا لا تعنى أكثر من سلسلة من التحولات طالت جل المصطلحات والمفاهيم والمقولات النقدية التى يوظفها الناقد الألسنى وفق رؤية جديدة للأدب وللنقد. يترتب على هذه الفكرة أن القطيعة/ التحولات طالت أيضاً، وبالضرورة، ما يتعلق بالبعد

أو المظهر الجمالي للإبداع اللغوي من مفاهيم ومصطلحات ومقولات. فجماليات القول أو الكتابة الأدبية لم تعد تعاين وتدرس باعتبارها ضرباً من الحقائق الميتافيزيقية أو المسلمات القبلية، كما توهمت فلسفة الفن منذ أفلاطون حتى كانط وهيجل اللذين كانا «آخر الكبار الذين كتبوا أشياء كثيرة ومهمة عن الاستطيقا دون أن يفقها شيئًا جديًا عن الفن ذاته»، كما يقول أدورنو(١٢).

كما أن هذه الجماليات لم تعد تخضع لمجموعة من الأحكام والقواعد والقوانين المعيارية الثابتة، كما توهمت البلاغة التقليدية وهي تتحول إلى علم مدرسي جاف ومنغلق على ذاته، وبالتالي عاجز عن قول أي شئ جدي أو جديد عن الكتابة الإبداعية المغامرة أبداً باتجاه الجديد من الأشكال والأساليب والرؤى الفكرية والجمالية.

فسؤال الجمالية في هذا المجال الإبداعي خاصة، أصبح مطروحًا للبحث في موقعه وموضعه الأهم، أي داخل حقل «الشعرية» كما بلورها وطورها النقد الألسني الحديث. هذه هي الفكرة/ الفرضية التي سيتم اختبارها في الفقرات اللاحقة من هذه المقاربة لكتاب (الخطيئة والتكفير)، باعتباره بحثًا في «الشعرية» بهذا المعنى.

٣ ـ ٥ طبيعة التجربة الجمالية في الإبداع اللغوي

أشرنا إلى أن جماليات الفنون اللغوية أصبحت تطرح من منظور الشعرية الحديثة باعتبارها نظرية أدبية ـ نقدية عامة انبثقت من النقد الألسني، وبشكل أكثر تحديداً، من جهود الشكلانيين الروس الذين وضعوا الأسس الأولية لمختلف اتجاهات هذا التيار النقدي العام. هذا ما يعيه ويذكرنا به الغذامي، إذ يقول:

> إن مفهوم الشاعرية يتركز حول الإجابة على السؤال التالي: ما الذي يجعل من الرسالة اللغوية عملاً فنيًا؟ هذا سؤال صاغه رومان ياكبسون وراح يجيب عليه في كل ما كتب بعد ذلك. والإجابات تتسع وتتعدد عند ياكبسون وعند غيره من رواد النقد الحديث ذي التوجه الألسني مثل رولان بارت وتودوروف ولاكان وديريدا ثم كولر ودي مان(١٣).

من هذا المنظور، فإن ما يطرحه هو بصدد طبيعة التجربة الجمالية في هذ المجال الإبداعي يمثل استمرارية ما لجهود هؤلاء النقاد وكل منهم يحاول بلورة إجابته الخاصة عن سؤال ياكبسون الذي هو سؤال كبار النقاد وفلاسفة الفن منذ أرسطو إلى حازم القرطاجني إلى رولان بارت. والاستمرارية لا تعني هنا أن جهده يقتصر على الترجمة والتعريف بإجابات الآخرين عن هذا السؤال المركزي، وإنما تتضمن معنى الاجتهاد والإضافة إليها بناء على فهمه لها وحواره معها من جهة، وبناء على تمثله واستيعابه للموروث النقدي العربي تواصله معه تواصلاً معرفيًا خلاقًا من جهة أخرى. هذا الموقف الإيجابي يتضح بدءاً من اجتهاده في ترجمة الكلمة ـ المفتاح في النظرية النقدية الألسنية، أعني كلمة Poetics . فبعد عرض مكثف لمرجعيات هذه الكلمة/ المفهوم ولترجماتها العربية يختار لها مقابلاً ومعادلاً كلمة «الشاعرية» بدل «الإنشائية» أو «الشعرية» أو «علم الأدب» أو «البويطيقا»(١٤).

وهذا الاختلاف ليس مرده الرغبة في المخالفة وادعاء التميز، وإنما يسعى الناقد إلى أن يجعل هذه الكلمة/ المفهوم أكثر قدرة على احتواء العديد من المفاهيم النقدية القديمة والحديثة، كما يطمح إلى أن تكون ترجمته الخاصة أكثر قابلية للتداول في السياق اللغوي ـ الثقافي العربي. هذا ما نستنتجه من قوله:

> ... إن لكلمة (شعري وشعرية) دلالات فنية تفتقت بوادرها منذ عهد مبكر في تراثنا ولكنها لم توفق بمسار يطورها ويتبناها وقد حان الوقت لهذه الكلمة بأن تمنح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطور في (نظرية البيان) تؤهلنا لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم وهذا هو مصدر المصطلح (شعري) وهو ذو تصدر لغوي ـ حديث ـ مثلما أنه ذو تصدر تراثي.

ثم يضيف:

ولكننى أفتح لهذا المصدر مجالاً للتمدد يرفعه عن احتمالات الملابسة مع سواه وبدلاً من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر).. نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحًا جامعًا يصف (اللغة الأدبية) فى النثر وفى الشعر ويقوم فى نفس العربى مقام Poetics فى نفس الغربى ويشمل - فيما يشمل - مصطلحى (الأدبية) و(الأسلوبية)(١٥).

ولكى يبرر ويدعم اجتهاده لا فى المستوى المعرفى فحسب وإنما أيضًا فى المستوى التداولى للخطاب الشائع يقول:

.. ولقد سبقنا الاستخدام الشعبى فى تعبيد الطريق لهذا المصطلح فالناس اليوم يقولون فى وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية ومنظر شاعرى وموقف شاعرى، وهم لا يقصدون بذلك (الشعر) وإنما يقصدون جمالية الشئ وطاقته التخيلية، وهذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح(١٦).

فمن الواضح هنا أن الناقد يحاول «التأصيل» لهذه الكلمة/ المفهوم بحيث يحمل مناهومه الجديد والخاص هذا الآثار الدلالية لكلمات/ مفاهيم قديمة مثل «البيان» و«النظم» و«التخييل» باعتبارها هى أيضًا اجتهادات لتسمية طبيعة التجربة الجمالية فى «الأدب»، مثلما أن المفهوم الإنجليزى - الغربى يحمل ولابد آثاراً دلالية لكلمات/ مفاهيم مثل «المحاكاة» و«التعبير» و«الأدبية» و«الأسلوبية».

فكلمة «الشعرية» أو «الشاعرية» عرفت فى سياقها اللغوى الثقافى الأصلى، منذ أرسطو إلى الآن توسعًا مستمراً فى استعمالاتها حتى أصبحت تحتوى اليوم شكلاً خاصاً من أشكال المعرفة، بل بعداً من أبعاد الوجود، كما يقول چان كوهين(١٧). ولذا، فمن الطبيعى والمنطقى أن تجد الظاهرة نفسها فى سياقها العربى الجديد. فالغذامى يعى جيداً أن ترجمة المفاهيم والمصطلحات النقدية إلى العربية هى فعل تحويل للأصل بحيث لا يعود أصلاً لأن الترجمة الواعية بشروطها وإشكالاتها اللغوية هى إعادة إنتاج أو ابتكار أو إبداع لمفهوم جديد يختلف بالضرورة عن أى أصل. هذا تحديداً ما يشير إليه فى كتابه (ثقافة الأسئلة)؛ إذ يؤكد أن:

مصطلحاتنا (النقدية) التى تبدو مستعارة قد آلت عندنا إلى تحولات تجعلها مختلفة، وبالتالى فهى جديدة وتعريبنا لها ليس مجرد ترجمة ولكنه تهجين يفضى إلى مولد جديد (إذ) فيها من الثقافة العربية أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزية(١٨).

فالناقد هنا لا ينشد «المعنى الدقيق» للمصطلح الأجنبى بقدر ما ينشد المرونة والفعالية الوظيفية والدلالية لمصطلحه الجديد خصوصًا؛ إذ يتعلق الأمر بكلمة مثل الشعرية أو الشاعرية التى يريدها لها، كغيره من النقاد الألسنيين، أن تصبح مفتاح علوم النص كلها؛ فهى مرة «نظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره»، وفى موضع آخر تصبح أداة نقدية إجرائية تمكن الناقد من «تحليل كل العناصر الفنية - الجمالية» فى النص الأدبى، وفى مقام ثالث تتحول إلى «قيمة جمالية» لأنها هى ذاتها «فنيات التحول الأسلوبى» وهكذا(١٩).

طبعًا هنا لا يهمنا الحديث عن مدى تحقق مقاصد الناقد من ابتداع هذه الترجمة؛ إذ يبدو أن كلمة «الشعرية» لا «الشاعرية» هى التى سادت وهيمنت كما يوضحه ويبرره حسن كاظم فى كتابه (مفاهيم الشعرية)(٢٠)، وكما تبينه فى سياق آخر فاطمة الوهيبى فى مقدمة دراستها بعنوان (فى البحث عن الأدبية فى النقد العربى القديم)(٢١). كما لا يعنينا التدقيق فى وجاهة القول بعلاقات التماثل أو الاشتمال بين هذا المفهوم وبعض المفاهيم النقدية كالأسلوبية التى تسمى اتجاهًا مستقلاً، نسبيًا، من اتجاهات الدرس النقدى الألسنى، بل من الدرس الألسنى ذاته(٢٢).

الذى يعنينا حقًا هو أن هذه المرونة الدلالية الكامنة فى المفهوم الغربى أو المولدة فى المفهوم العربى المقابل والمعادل له تبيح لنا اعتبار «الشاعرية»، فى إحدى دلالاتها، «علم جمال الأدب» أو «نظرية جمالية خاصة بالفنون اللغوية». وبما أن الأمر يتعلق هنا بشاعرية ألسنية فإنها لا تنتمى إلى «فلسفة الفنون» أو «لعلم الجمال الفلسفى» وإنما إلى التيار الآخر الذى يسميه إتيان سوريو بـ «علم الجمال العلمى» آخذين فى الحسبان أن العلمية هنا لا تعنى أكثر من محاولة إسناد التحليل الجمالى للنص الأدبى «إلى وقائع محددة وقابلة للتوصيف الموضوعى قدر الممكن»، كما يشير إليه جان كوهين[٢٣]. فطبيعة التجربة الجمالية هنا تبدأ من اللغة وإليها تعود؛ إذ إن «وسيلة المحاكاة» بمفهوم أرسطو أو «التعبير الفنى» بمفهوم كروتشه أو «الشكل الجمالى» بمفهوم كاسيرر وسوزان لانجر هو ذاته لغة، أى مبنى ومكون من حروف وكلمات وجمل وعبارات[٢٤].

فالهدف، إذن، من هذا التمييز بين علم جمال وآخر إنما ينحصر فى محاولة استبعاد تلك المقولات الميتافيزيقية العصية على أى تحديد كالإلهام والعبقرية والروح، التى سيطرت طويلاً على نظرية الأدب وعلى فلسفة الفنون وإحلال المفاهيم «الشاعرية» مكانها باعتبار أن أية شعرية هى «خصيصة نصية لا ميتافيزيقية ولأنها كذلك فهى قابلة للاكتناه والتحليل المتقصى والوصف» من هذا المنطلق الألسنى كما يقول كمال أبو ديب[٢٥]. وحينما نقرأ (الخطيئة والتكفير) من هذه الزاوية سنجد فيه الكثير من الأطروحات والاجتهادات التى تكشف عن مدى انشغال الناقد بالأبعاد والمظاهر الجمالية للإنجاز الفنى الأدبى بشكل عام وفى مجال «الشعر» بشكل خاص. ولكى نضمن لمقاربتنا/ قراءتنا لهذه الأطروحات والاجتهادات شكلها المنطقى الممنهج سننتقل من العام إلى الخاص فنبدأ بالسمات الجمالية للخطاب الأدبى «الشاعرى» التى تميزه عن غيره من الخطابات اللغوية ـ الثقافية الأخرى، ثم ننتقل إلى جماليات «النص الشاعرى» الذى هو تحقيق لأحد إمكانات الشاعرية وصولاً إلى جماليات «الجملة الأدبية الشاعرية» من حيث هى وحدة أو بنية صغرى من وحدات أو بنيات النص. هذا، وسنرى أن اجتهادات الناقد وأطروحاته تظهر وتتعمق وفق هذا المنطق نفسه؛ إذ إن ما يبلوره بصدد الجمل الأدبية يعتبر إضافة خاصة متميزة، وبالتالى تكتسب أهمية أكيدة نظرياً وإجرائياً من هذا المنظور، كما سنراه بوضوح لاحقاً.

لقد وضع رومان ياكبسون أساساً نظرياً ـ معرفياً جديداً لجماليات الخطاب الأدبى من خلال تأكيده أن ما يميز «الأدبى» عن «غير الأدبى» من الخطابات القديمة المحدثة لا يتجاوز كون الوظيفة الشعرية (الجمالية) للغة تهيمن فى الخطاب الأدبى وعليه، وتغيب أو تهمش فيه الوظائف الأخرى من إحالية وانفعالية وإخبارية وشارحة واتصالية[٢٦]. هذه الوظيفة متولدة تحديداً، كما يقول ياكبسون، من تركيز منتج الخطاب جهده على عنصر «الرسالة»، أى على جماليات القول وأساليبه الفنية، بينما يتجه الجهد فى الخطابات الأخرى إلى «المرسل» أو «المستقبل» أو «السياق» أو «الوسيط» أو «الشفرة اللغوية»، كما هو معروف ومبين فى نظريته الاتصالية الشهيرة. هكذا تكون الفروق بين الأدبى وغير الأدبى فروقًا فى الدرجة لا فى النوع أو الجوهر، مما يعنى أن الجمالية هنا نسبية ولا يمكن أن تتحقق بشكل تام أو مطلق. وهو ما ينفى عن العملية الإبداعية تلك الهالة الأسطورية ـ السحرية التى كانت تغلفها، كما ينفى وهم «النماذج الأدبية الراقية» التى أنجزت فى الماضى، ويعمل النقد التقليدى باستمرار على تحويلها إلى «أصل» أو «أنموذج» تقاس عليه وبالنسبة إليه الإنجازات الإبداعية اللاحقة.

فالشعرية، بهذا المعنى، يمكن أن توجد حتى فى الخطاب العلمى الذى تلعب فيه الخيالات والظنون والتوهمات دوراً كبيراً، كما يوضحه «آلان شالمرز»[٢٧]، دون أن يكون أدباً، كما أن الوظائف الأخرى يمكن أن توجد حتى فى الشعر الغنائى الذى اعتبره الشكلانيون الروس، ومن قبلهم هيجل والكثير من النقاد، أرقى الفنون القولية. وحينما يستعيد الغذامى هذ التصورات، فإنه لا يكتفى بها منطلقًا أو

مرجعية لرؤاه وتصوراته الخاصة، بل يضيف إليها ما وجده لدى حازم القرطاجنى من أفكار مماثلة خصوصاً إذ يتحدث عن «جهات الشعرية» التى منها «ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى المقول فيه أو ما يرجع إلى المقول له، والجهة الأولى والثالثة هما «عمودا هذه الصنعة» أما الثانية والرابعة فهما لا أكثر من «الأعوان والدعامات لها»، وهكذا يكون المنطلق أقوى والمرجعية أوسع وأعمق[٢٨]. أكثر من ذلك، فإن تركيز حازم على مفهوم «التخييل»، وهو نتاج ترجمة إبداعية لمفهوم المحاكاة الأرسطى كما نعلم، يكشف عنصراً أساسياً فى جماليات الأقاويل «الشعرية» لا نجده لدى ياكبسون وبالتالى فإن استعادة وتفعيل هذا المفهوم «القديم» فى إطار الشعرية الحديثة يعتبر بمثابة الإضافة المهمة من قبل الناقد.

فاللغة تستخدم فى المعتاد من الأحوال المقامات كتأمين لعمليات التواصل وتبادل الخبر والخبرة بين الأفراد والجماعات، لكنها قد «تنحرف» أو «تعدل» عن هذا الاستعمال القاعدى إلى الاستعمال الجمالى الذى ينبنى على «التخييل»، ويكون هدف اللغة الإمتاع وإثارة اللذة الجمالية بما يولده ويثيره من صور وانفعالات يستسلم لها المتلقى «بدون روية أو تفكير»، كما كان يقول حازم وغيره من النقاد والفلاسفة العرب القدماء[٢٩]. فلغة الخطاب الأدبى الخاصة هى إذن ما يميزه من حيث هو نسق ثقافى جمالى عن غيره من الخطابات فى الأنساق المعرفية الثقافية الأخرى لأنها لا تعود مجرد ألفاظ، أو أصوات، دالة بتواطؤ أو باتفاق جماعة لغوية معنية، وإنما تصبح كما يقول الغذامى:

> نظاماً سيميولوجيا يتمثل فى رموز كل منها إشارة تثير فى الذهن إشارة أخرى وتتعاقب الإشارات يثير بعضها بعضاً فى الذهن دون محاولة الوصول إلى مشار إليه (مدلول) محدد وهذه وظيفة الأدب الجمالية[٣٠].

وهنا لعله من الواضح أن القاسم المشترك بين رؤى ياكبسون والقرطاجنى والغذامى بصدد هذه اللغة هو غياب «المعنى» لصالح حضور «الدلالة» وغياب «الدلالة المباشرة أو الصريحة» لصالح الدلالة الإيحائية ـ التخييلية، وهذا هو عنصر آخر مهم بل وأساسى فى جماليات الخطاب الأدبى الشاعرى أو الجمالى. هذا العنصر أو المقوم الجمالى يحضر فى ما سماه الجرجانى وغيره «من المعنى» أو «المعانى الثوانى»، لكن المفهوم الجديد يتجاوز المفهوم القديم ويكاد يلغيه. فالدلالة الإيحائية من المنظور الألسنى ـ الشاعرى لا ترتبط بالتشبيهات والاستعارات والكنايات وغيرها من الصيغ البلاغية التى تولد عنها المفهوم القديم، وإنما تتولد عن لغة الخطاب الأدبى فى جملته وباعتباره خطاباً ترميزياً ـ إيحائياً حتى وإن خلا من تلك الصيغ البلاغية كلياً أو جزئياً.

هذا التمييز بين الرؤى والمفاهيم ضرورى لأنه يدلنا إلى مقوم أو سمة أخرى للخطاب الأدبى لم تكن حاضرة فى مجال الوعى النقدى القديم، العربى وغيره، هذه السمة هى تحديداً اتصال واستمرار قيمته الجمالية رغم تقادم الزمن على إنجازه من حيث هوخطاب؛ فأعمال مثل (جلجامش) أو (الإلياذة) أو (الأوديسا) أو (ألف ليلة وليلة) مثلاً مازالت تشكل جزءاً من الخطاب الأدبى ـ الجمالى الحديث، لأن آفاق تلقيها واستقبالها والتفاعل معها مازالت تتجدد مجددة طاقتها الإيحائية باستمرار، فحداثتها، إذن، لا علاقة لها بالتعاقبية الزمنية ـ التاريخية[٣١].

وهذه الرؤية الحديثة ذاتها هى التى تفسر لنا بعداً جمالياً جديداً للكتابة الشاعرية الحديثة التى تنزع ـ مثلها مثل بعض التجارب التشكيلية والنحتية والموسيقية، وكلها خطابات تنتمى إلى النسق الجمالى الحديث ـ إلى المزيد من الترميز والتجريد والكثافة أو العتامة Opacite لأن هاجس التحرر من المعنى المرجعى الواحد والمحدد سلفاً يبدو هاجساً مشتركاً بين المبدعين، مما يجعل «الشاعرية» ذاتها جزءاً من هذا التحول؛ أى مظهراً من مظاهره وعلامة من علامات الوعى به.

هنا تحديداً نتفهم بشكل أوضح وأعمق القول بأنها:

> انتهاك القوانين عادة ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه

إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر، وربما بديلاً عن ذلك العالم(٣٢).

فالشاعرية بوصفها نظرية جدية للخطاب الأدبي أو قيمة جمالية محايثة أو كإوالية من إواليات الإبداع، تتجه إلى نفي وتجاوز الرؤى النقدية ـ الأدبية التي تعتبر الأدب مجرد «انعكاس للعالم» أو بنية فوقية تعكس علاقات الصراع ومظاهره الواقعية المادية.أو تعتبره مجرد تعبير عن ذاتية المبدع من حيث هو فرد أو ذات إنسانية أو تعتبره ملزمًا باتخاذ موقف محدد من قضايا خارجية محددة سلفًا، وربما من قبل طرف آخر، وهو ما ترتكز عليه نظريات نقدية كثيرة قديمة وحديثة كالكلاسيكية والرومانسية والوجودية والسوريالية(٣٣).

فالخطاب الأدبي يمكن، بل يتضمن حتمًا كل هذا لكنه لابد وأن يعاين من حيث هو خطاب مستقل ومختلف عن غيره من الخطابات لأنه محكوم بقوانينه الجمالية الخاصة التي يمكن للشاعرية وحدها وصفها وتحليلها كما هي لأنها قوانين لغوية ـ شاعرية أولاً وبعد كل شيء. وعندما يقول الغذامي إن الشاعرية «لغة عن اللغة» فإنها كذلك حقيقة لا مجازاً، لأنها كما يضيف نقلاً عن ياكبسون:

ليست مجرد إضافة تجميلية للخطاب ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ـ ولكل عناصره، مهما كانت هذه العناصر(٣٤).

ورغم أن تأكيد هذه السمات الاختلافية الجذرية للخطاب الأدبي ـ الشاعري قد تبدو متعارضة أو متناقضة مع ما سبق وأن أشير إليه بصدد نسبية المقومات والسمات الجمالية ـ الشاعرية إلا أن الرؤية العميقة تكشف ألا تناقض ولا تعارض هنا. فالأمر يتعلق بحقيقة علمية، دقيقة وصارمة، تؤكد أن الاختلافات بين المواد والعناصر في العالم والكون هي نسبية لكنها هي ذاتها ما يسمح لنا بالتمييز بين الأشياء والكائنات، وهذا ما ينطبق على الخطابات وما ينطبق أيضًا على مفردات اللغة.

كل السمات الجمالية المخصصة والمميزة للخطاب الأدبي تنسحب على النص الشاعري بالضرورة؛ إذ إن جماليات النص الأدبي هي جماليات الخطاب الأدبي، ر ـ تنزلت من العام إلى الخاص ومن المجرد إلى المحدد ومن المفترض إلى المتحقق المنجز، إذ إن النص هنا هو أحد تجليات، أو أحد أشكال، الخطاب الأدبي. وهنا لا يعنينا ربط مفهوم النص بمفهوم الجنس الأدبي لأن مدار الحديث في هذا المقام لا يخص القصيدة أو القصة أو الحكاية أو الرواية، وإنما يتجه إلى ما يجمع بين هذه الأشكال النصوصية باعتبارها إنجازات لغوية إبداعية تشترك في سمات جمالية معينة، إذا ما نظرنا إليها في هذا المستوى تحديداً.

من هذا المنطلق سنتحدث عن جماليات «النص الشاعري»، حسب مفهومات الغذامي، من منظور علاقاته الاختلافية عن النص غير الشاعري، ثم من منظور علاقة النص بالمؤلف كما تطرحها الشاعرية الألسنية، وأخيراً من منظور اختلاف «النص الشاعري» بوصفه مفهومًا عن مفهوم «العمل الأدبي» الذي شاع استعماله لدى ما يسمى بـ «النقد الجديد» في أمريكا (ومفهوم النص هنا يتجه أساسًا إلى النص المكتوب).

وتأسيسًا على ما سبق قوله بشأن جماليات الخطاب الأدبي، يتحدد النص الأدبي «الشاعري» أولاً بكونه نتاج عمليات الانحراف أو الانتهاك التي يباشرها منتج النص بمقصدية واعية، غايتها توفير أكبر قدر ممكن من العناصر والسمات الجمالية ـ الشاعرية في نصه. والمقصدية مهمة في هذا المقام لأنها تشير من جهة أولى إلى طموح المنتج/ المبدع إلى إنجاز ذلك النص الشاعري الأمثل، المتميز عن، والمتفوق على غيره من النصوص الشاعرية الأخرى، كما تشير من جهة ثانية إلى وعي المبدع بأن ما سينجزه فعلاً لا يمكن أن تغيب عنه وتمحى منه كل العناصر والسمات اللغوية غير الجمالية أو غير الشاعرية، وهذا ما يجعل النص المنجز دائمًا قاصراً عن النص المحلوم به أو المطموح إليه. فاللغة التي تباشر عليها عمليات التحويل والتغيير تتمتع بمقاومة ذاتية متولدة

أساسًا من كونها بنية أو منظومة اجتماعية ثقافية لا يستطيع الأفراد انتهاك كل قوانينها النحوية والصوتية والتركيبية والدلالية، وإلا خرجت أقوالهم وكتاباتهم عن أية مفهومية وأية تداولية فلا تعود نصاً، (وهذا تحديداً ما يبرر ويفسر جانباً أساسياً من توتر ومعاناة المبدع لحظة الإبداع).

يقول الغذامي بهذا الصدد:

على الرغم من أن النص الأدبي يتضمن عناصر أخرى ـ غير شاعرية ـ ولكن (الشاعرية) هي أبرز سماته وأخطرها. وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية، أو لم يقصد منشئوها أن تكون أدباً، فهي ليست حكراً على النص الأدبي ولكنها تستأثر به ويستأثر بها لأنها سبب تلقيه كنص أدبي وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية[٣٥].

وإذاكان جزء من دلالة كلمة «الشاعرية» هنا يتجه بنا إلى القيمة الجمالية المهيمنة في النص وهي التي تتولد عن الشاعرية باعتبارها انتهاكًا يولد «فنيات التحول الأسلوبي» كما يقول الناقد في موضع آخر، فإن جزءاً من هذه الدلالة يتجه بنا إلى عملية تلقي النص الأدبي باعتباره «تشكلاً لغوياً ينم عن غير ما يقول ويبطن أكثر مما يظهر»، كما يقول الغذامي في موضع ثالث[٣٦]. هذه الدلالة تهمنا أكثر من غيرها في هذا المقام لأنها تفضي بنا إلى عنصر آخر من عناصر شاعرية أو جمالية النص الأدبي. يتحدد هذا العنصر بكون النص الشاعري غير مكتمل وغير منغلق لأنه مليئ بالفراغات الدلالية، أو بما يسميه كمال أبو ديب «فجوات: مسافات التوتر»، التي يملأها كل متلق بحسب خبراته ووضعياته الفكرية والمعرفية والعاطفية. فالنص هنا لا ينقل الخبر أو المعلومة أو الفكرة بقدر ما يجسد حالة أو تجربة جمالية ولابد من استقبالها والتفاعل معها من هذا المنظور نفسه، وإلا ضاعت أو تلاشت بعض عناصره وسماته الشاعرية. فلكي نقرر حقيقة النص هنا لابد، كما يقول الغذامي، من تأكيد أن:

أهميته ليست فيما يقوله ولكن فيما يوحي به وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترتفع باللغة عن مستواها المألوف لتعطيها قيمة جمالية جديدة[٣٧].

فشاعرية النص من هذا المنظور كل لا يتجزأ أو أنها مجموعة من العناصر يعضد ويدعم كل منها الآخر، لأنها لا أكثر من جزئيات في «كل» أو بنية كلية واحدة. ففنيات التحول أو التحويل الأسلوبي تفضي إلى تلك الفراغات أو الفجوات الدلالية، وهذه بدورها هي ما يولد ويستفز لدى المتلقي تلك الدلالات الإيحائية التي لا نجدها في النصوص الثقافية الأخرى باعتبارها مكتملة أو مغلقة، أي أنها تقول وتنقل الفكرة والخبر والمعلومة، فوظيفتها هي هذا القول والنقل تحديداً. وهنا لابد من التنبيه إلى سوء الفهم السائد الذى أشرنا إليه في فقرة سابقة والذى يرتبط بتوهم أن «الشاعرية الألسنية تلغي المعنى، أو الدلالة، وتهمشه»، علمًا بأن الأمر يتعلق بضرورة التمييز بين المظهرين أو المستويين الجمالي والدلالي في النص الشاعري. فالمظهر الأول هو ما تركز عليه الشاعرية الألسنية لأن فيه وحدة تتجلى جماليات النص، أى ما يميزه ويخصصه، بينما يمكن لعلم الدلالة بمفهوماته القديمة والحديثة الاشتغال على المظهر أو المستوى الثاني دون أن تكون طبيعة العمل النقدى هنا جمالية لأنه لا تميز للنص الأدبي عن غيره في هذا المستوى. بهذا الصدد يقول الغذامي إن النص الأدبي «يدور حول قطبين، أحدهما قطب الصوت، وقد نسميه الإنشاء الإيقاعي، وهو جماليات لغوية، ويشمل حينذاك كل جماليات اللغة وبلاغياتها.. وقطب المعنى، أى الإنشاء المعنوي». وشاعرية النص أو جماليته مرتبطة بالقطب الأول فحسب، إذ إن «المعنى ليس سر العمل الأدبي وإنما سره اللغة، أى الصياغة» كما يقول في موضع آخر. ويلح على هذه المسألة مرة أخرى؛ إذ يشير إلى أن النص الشاعري:

يكتب ليثير الانفعال وليحدث التأثر والتأثير، في النص ذاته وفي المتلقي، وفي هذه الحالة يجب عليّ ـ يقول الناقد ـ أن أقدم في النص الأدبي

جماليات الصوت وأفضلها على جماليات المعنى كي يأخذ النص حقه في الحكم النقدى الصحيح[٣٨].

فالناقد، هنا، يستعيد بطريقته الخاصة ما يسميه بيير زيما «المظهر المزدوج للنص الأدبي»؛ فيركز على مظهره الجمالي أو الشاعرى دون أن يعنى ذلك بالضرورة أنه ينفى أهمية المظهر الدلالي ـ الفكرى أو الاجتماعى أو الأخلاقى أو الإيديولوجي ـ وإنما يضعه في المرتبة الثانية من اهتماماته، وحتى إن كانت له جمالية ما فإن مقاربته لا تكون جمالية أو شاعرية.

ثم إن تأكيده على أثر النص في المتلقي يثير مسألة غاية في الأهمية وتتعلق تحديداً بكون بعد من أبعاد جماليات النص يتولد في/ من تلك المسافة التي تفصل النص عن المؤلف وتصله بالمتلقى باعتباره منتجًا أو مبدعًا آخر للنص. فالمؤلف هنا لا يعود أبًا للنص الشاعرى أو مالكاً له أو سلطة عليه، وإنما ناسخًا له أو «ضيفًا عليه» كما يقول الناقد، وبالتالي فإن مقولة «موت المؤلف» تتحول هي ذاتها إلى مقولة جمالية، إذ تنعكس إيجابيًا على رؤيتنا وقراءتنا للنص الشاعرى.

فالنص، هنا، يتحول إلى بنية دينامية أو كينونة حية لها حضورها الخاص بها؛ إذ كلما تأكد استقلال النص وانفتاحه على المتعدد والمتجدد من القراء والقراءات دل ذلك على قيمته الفنية الشاعرية ،والعكس صحيح. فالنصوص التى تتحقق فيها الشاعرية بقوة وفاعلية لا تلبث أن تطغى على كتابها فيصبحون عالة عليها لأنها هى التى تضمن لهم بقاء الاسم والخبر من خلال بقاء النص والأثر. فبالشعر نعرف المتنبى لا العكس، ومعرفتنا له بواسطة أو من خلال شعره تحوله من ذات إنسانية إلى مجرد إشارة يملأها كل متلق حسبما يوحى به النص إليه[٣٩]. فالنص الشاعرى الحق يستعصى على أى تملك ويتمرد على أية هوية أو بنية مغلقة، لأنه يتحول إلى إشارة جمالية حرة منطلقة متحررة عبر الأزمنة والفضاءات، كأنها الفرس الخرافى يمتطى صهوتها كل قارئ ـ فارس للحظة ثم تنفلت منه معاودة سبحها في اللامحدود. هذه الصورة «الشعرية» هى ما يلح عليه الغذامى في حديثه عن بارت باعتباره «فارس النص» وباعتباره هو أيضاً فارسًا آخر يؤمن ويتوقع أن يكون هناك من الفرسان بعدد ما هناك من المتلقين الذين يتفاعلون مع النصوص الشاعرية وينتجون ،بفضل هذا التفاعل، نصوصهم الإبداعية الخاصة[٤٠]. ورغم أن مقولة «موت المؤلف» هى في جزء منها مقولة واقعية حقيقية لا مجازية أو ذهنية، ورغم أننا نفضل مقولة «غياب المؤلف» كمفهوم نقدى يسمح لنا باستحضار المنتج/ المبدع عبر أثره في كل لحظة يمكن فيها لهذا المفهوم أن يضئ لنا جوانب وأبعاداً جمالية في النص الشاعرى، فإن كلمة «مؤلف» تدل في العربية على ما يبرر هذه المقولة/ المفهوم الجمالي. يقول الغذامى في (ثقافة الأسئلة) بهذا الصدد:

> إن كلمة مؤلف أقرب إلى الموضوعية من كلمة Author لأنه لا وجود لذلك الذى يكتب أصالة وصدقًا كما توحى به الكلمة الإنجليزية، وكل كاتب في الدنيا هو «مؤلف» أى جامع متنافرات، والإبداع ليس إيجاد للعدم ولكنه إعادة صياغة وتأليف لما لم يؤلف من قبل؛ ولهذا فإن الكلمة العربية تشير إلى حقيقة الفعل الكتابى[٤١].

فعملية التأليف هنا تنسجم مع مقولة جمالية أخرى لا تميز مباشرة النص الشاعرى عن غيره بقدر ما تعزز حريته واستقلاليته وانطلاقه فتعزز جماليته من هذا الجانب. هذه المقولة تتحدد بمفهوم «التناص Intertextualité» التى تنفى بدورها وهم الكاتب ـ السلطة أو الكاتب الذى يوجد من العدم ويخلق النص من الفراغ؛ إذ إن النص الشاعرى هو جماع نصوص لا تحصى، ومن هنا قدرته على الإيحاء وتوليد الصور والأخيلة والأفكار والذكريات والمشاعر في خيال

وذهن وجسد المتلقى. فعمليات التضمين والاقتباس والسرقة والمحاكاة والمعارضة والاستشهاد... إلخ ليست من مظاهر التناص الجمالية أو إنها من أكثر مظاهرها بساطة وسذاجة لأنها تحدث في مستوى سطح البنية النصية - أو في مستوى البنية السطحية للنص - ويمكن أن توجد في أي نص غير شاعري. أما التناص من حيث هو مظهر جمالي في النص الشاعري فيتم في النسيج الداخلي للنص، بنيته العميقة، كأنما حضور النصوص الأخرى «وحي حضور»؛ لأن الأمر هنا أصبح يتعلق بإشارة حرة توحي وتخيّل وتوهم بتعالق النصوص وتداخلها أكثر مما تؤكد ذلك أو تعلن عنه[٤٢]. وبهذا المعنى تحديداً، يكون مفهوم التناص مولداً «للاختلاف» لا «للتشاكل»، لأنه نفى لكل أصل وطمس أو محو لكل تماثل أو تطابق. ولأهمية هذا البعد الجمالي للنص الشاعري أفرد الغذامي له كتاباً مستقلاً هو (المشاكلة والاختلاف)؛ حيث يوظف هذين المفهومين النظريين لإجراء قراءة جديدة لمجموعة من النصوص الأدبية (الشعرية والنثرية) التراثية، ليميز منها النص الشاعرى عن النص غير الشاعرى في العديد من المستويات، من خلال تحليل ألسني دقيق، كأنما يريد أن يسهم في إعادة تأسيس مجمل النظرية الأدبية العربية على ضوء النظرية الشاعرية المحدثة[٤٣].

كما أن مفهوم النص الشاعرى بأبعاده المعرفية والجمالية، النظرية والإجرائية، يتحدد ويكتسب المزيد من سمات اختلافه من قدرته على توليد الاختلاف من خلال معارضته ومقارنته بمفهوم «العمل الأدبي» عند مدرسة «النقد الجديد» الأمريكية. وهنا تحديداً يعتمد الغذامي على رولان بارت وهو يكتشف سلسلة من الاختلافات بين مفهوم «النص» - كما سبق وأن قاربنا ألسنياً - ومفهوم «العمل» الذى يحيل إلى مزيج من الوضعية الأوروبية والذرائعية Pragmatism الأمريكية، وبالتالي فليس له مرجعية ألسنية محددة. فالنص، مفهوماً أو إنجازاً جمالياً، يتحرر من دلالة الصنعة الحرفية لأنه مغامرة أو لعبة إبداعية حرة، ويتجاوز التصنيفات التراتبية العقلانية الجامدة لأنه غير قابل للاختزال والتموضع النهائي، وهو يرفض الانغلاق على ذاته لأنه منفتح على عدد لا يحصى من النصوص، وهو متحول غير ثابت، وفي تحوله هذا يحول القارئ إلى منتج والقراءة إلى فعالية إبداعية، كما يحول المؤلف إلى ذات عابرة، كغيرها، في النص، وأخيراً فهو لا يخاطب الفهم أو يولده بقدر ما يثير الخيالات والصور الجميلة وينشد إحداث تلك اللذة الشاعرية الطوباوية التي تميز كل إنجاز فني كبير[٤٤].

وهنا، ربما يقال إن هذه الفروق والاختلافات التي تنسب إلى رولان بارت إنما تعود إلى ولع النظرية النقدية الفرنسية بالتنظيرات والنظريات، بعكس النقد الأنجلو أمريكي الذى لا يهتم - كما لاحظ تودوروف - كثيراً بما يجاوز القراءات النقدية الإجرائية التطبيقية، كما يرفض الغلو والتطرف في تنمية المقولات والأطروحات التي يمكن أن تفسد الأدب والنقد لفرط غموضها أو عدميتها أو لأأدريتها[٤٥]. ورغم وجاهة هذا القول من بعض الجوانب، فالنظرية النقدية الفرنسية، وهي المرجعية الأهم للغذامي دونما شك؛ طورت وعياً جديداً وثرياً بالمفاهيم الأساسية في ما يتعلق باللغة والكتابة والقراءة عموماً وليس في المجال الأدبي - النقدي فحسب، خصوصاً أنها انطلقت، متأخراً نسبياً، من الإرث الألسني المعرفي السوسيري والإرث الألسني - النقدي الجمالي الشكلاني وهما، بلا شك، علامات تحول وقطيعة وإعادة تأسيس للدرس اللغوى وللدرس النقدى في الوقت نفسه. وإذا كان مفهوم «العمل» يحيل مباشرة أو مداورة إلى الرؤية الجمالية الأمريكية للفن، كما مثلها جون ديوى خاصة، التي تعاين مختلف الفنون على أنها أعمال حرفية؛ لأن الفن خبرة عملية لا تتميز عن غيرها من الخبرات الإنسانية، فإن وراء مفهوم النص الشاعرى منظومة كاملة من التصورات الجمالية التي بناها كانط وهيجل وجوته ولسنج وشيلر وكروتشه وبرجسون وباشلار، وغيرهم من كبار الفلاسفة الأوروبيين الذين ظلوا يضعون «الفنون الجميلة»

فوق أية خبرة، عملية أو علمية أخرى[٤٦]، وربما كان هذا من بين الأسباب التي تكمن وراء إغوائية النظرية النقدية ـ الفلسفية ـ الأدبية الفرنسية عند الغذامي وعند كبار النقاد الأمريكيين المعاصرين أنفسهم. وفي كل الأحوال، فإن ما يهمنا أكثر من غيره هنا هو أن مفهوم النص تحول إلى مفهوم «شاعري» يساهم في عمليات الخلخلة والإزاحة والتفكيك لكل المفاهيم والمقولات النقدية التقليدية والمعاصرة التي لا تنبثق من الألسنية، وبالتالي تبدو كأنها غير محايثة Emmanant وغير ملائمة أو مناسبة Adequat للإبداع اللغوي الجمالي.

في سياق هذه المغامرة التفكيكية ـ التشريحية يستثمر الناقد مفهوم الشاعرية، ليكشف طبيعة التجربة الجمالية في مستوى البنيات أو الوحدات الجزئية المكونة للنص الأدبي، ونعني بها «الجملة الأدبية». فالجملة الأدبية هي شئ آخر غير الجملة النحوية إذ تدل، من حيث هي مفهوم، على «أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للنص الأدبي». وهذا التعريف يذكرنا دونما شك بمفهوم المقطع Sequence الذي ابتدعه الشكلانيون الروس وهم يقسمون النص السردي إلى وحدات وظيفية ـ دلالية متمايزة، وإن تعالقت أخيراً لتندمج في وحدة شكلية عامة هي «النص»[٤٧]. لكن الناقد يولد في هذا المفهوم ومن خلاله اجتهاداته وأطروحاته الخاصة التي نعتقد أنها تمثل إضافة حقيقية متميزة إذا ما نميت وعمقت في المستويين النظري والمنهجي وأثريت بالتطبيقات، خصوصاً أن لها مرجعية عريقة في تراثنا النقدي والفلسفي، كما سنلاحظ.

من هذا المنظور يفرق الناقد بين أربعة أنواع من الجمل الأدبية هي:

١ ـ الجملة الشعرية و ٢ ـ جملة القول الشعري (وهاتان الجملتان سيضمهما مصطلح فني واحد هو «الجملة غير الإشارية الحرة»)، أما الجملة الثالثة فهي ٣ ـ جملة التمثيل الخطابي، وتليها ٤ ـ «الجملة الصوتية المقيدة».

فالجملة الشعرية هي المقطع من النص الشعري بالمعنى الحصري للكلمة، وجملة القول الشعري هي ما توفر فـ عنصر التخييل، بمفهوم حازم القرطاجني، من الأقاويل النثرية. وبالتالي فهما تشتركان في صفة الشعرية أو الجمالية الفنية أو «الشاعرية»، وهما الغاية المثلى لكل كتابة أدبية إبداعية حقاً، وبذا تكوّنان معاً «الجملة الإشارية الحرة» التي تكون «كل كلمة فيها.. إشارة حرة.. ويتمثل فيها كإشارة حرة كل ما يمكن أن ينفتح عليه ذهن القارئ المثقف من موحيات نفسية أو ثقافية»، كما يقول الناقد[٤٨].

أما جملة التمثيل الخطابي ـ تعبير نقدي فلسفي يستعيره الغذامي من التراث، من كتابات حازم وابن رشد خاصة ـ فهي نثرية وغير أدبية بطبيعتها لأنها تتمركز حول المعنى أو الفكرة أو المعلومة التي يراد إيصالها وتبليغها إلى المخاطب، أي أن الحيلة فيها تقع، حسب تعبيرات حازم، على القائل والمقول له والمقول فيه (= المحتوى). ومن منظور هذه التراتبية، تقع الجملة الصوتية المقيدة في أدنى مرتبة، مثلها مثل «ما ساء لفظه وساء معناه» لدى بعض نقادنا القدماء، لأنها مقيدة ظاهرياً بمقتضيات ولزوميات «الجملة الشعرية» ولا تتضمن فكرة عميقة أو معنى جديداً أو دلالة موحية. كأنها مزيفة في المستويين الجمالي ـ الأدبي والفكري ـ الدلالي إذ تحاول الانتماء شكلياً إلى الجملة الشاعرية ـ الإشارية الحرة ـ الأدبية حقاً، وتحاول الانتماء دلالياً إلى جملة التمثيل الخطابي المنطقية العقلانية فتواجه بالرفض وينكشف تهافتها في المستويين، لأنها لا أكثر من نظم حرفي جاف وخاوٍ من الدلالة كما يشير إليه الناقد[٤٩].

ولعله من الواضح هنا أن ما يمكن اعتباره «جملة شاعرية» يظل مسألة نسبية خلافية؛ إذ إن الحكم في المسألة لابد أن يتدخل فيه الذوق الفردي للناقد كما تتدخل فيه عوامل أخرى غير موضوعية تماماً كالاتجاه أو المنهج النقدي الذي يتبناه كل ناقد. لكن القيمة الحقيقية، ووجه الإضافة التي أشرنا إليها أكثر من مرة سلفاً، لهذا المفهوم من جهة

أخرى، إنما تكمن فى فعاليته الإجرائية لدى من يتبناه ويحاول اختباره من خلال التطبيقات.

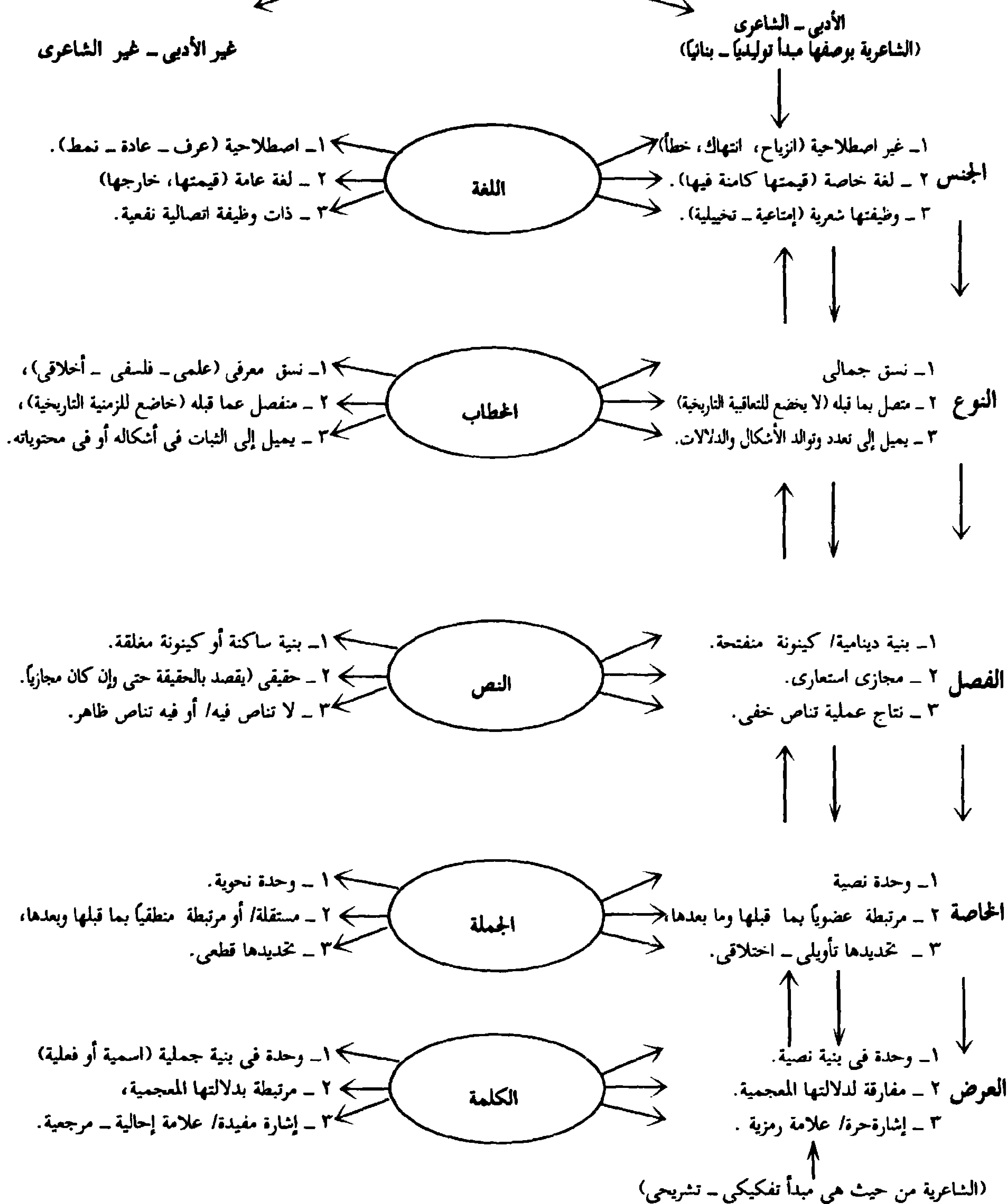
فهذا المفهوم «الشاعرى» أو «الجمالى» يؤكد من جهة نسبية حضور «الوظيفة الشعرية» التى يشير إليها ياكبسون. كما يبرر القول بأن ما كل عناصر النص الأدبى بشعرية أو جمالية. وهنا تختلف القراءة «الألسنية الشاعرية» عن القراءة «الألسنية العلمية الصارمة»، كما طبقها ياكبسون نفسه على بعض النصوص. كما يؤكد هذا المفهوم من جهة أخرى على وجاهة القول بالفروقات والاختلافات بين نص شاعرى وآخر، باعتبار أن شاعرية كل نص مرتبطة بما فيه من جمل إشارية حرة، وهو ما لا يمكن أن يتوفر فى كل النصوص الأدبية الكمية نفسها وبالطريقة أو النوعية نفسها.

وأخيراً، فإن ذات المفهوم يساعد، فى المستوى النظرى العام، على توليد المرونة فى مفهوم «الأدب» ذاته فيضيق حيناً حتى ينحصر على ما تتوافر فيه خصائص وسمات الجملة الشاعرية والنص الشاعرى والخطاب الشاعرى، ويتسع أحياناً ليشمل كل نص اعتبر «أدباً» فى أى مكان وأى زمان، سواء حكم عليه بأنه حسن أو ردئ، لأن الحكم هنا يظل نسبيًا كما سبق أن رأينا.

لكن الفعالية الإجرائية لهذا المفهوم تصبح ممارسة اختبارية مميزة للقراءة الشاعرية إذ تقارب النصوص الشعرية التقليدية والحديثة لتكشف وتحدد من منظور ألسنى فعال ما فى هذا النص أو ذاك من جمل أدبية شاعرية - إشارية حرة - وما فيه من جمل أدبية «تمثيلية خطابية»، بل وما يمكن أن نجده فيه من جمل أدبية «صوتية مقيدة» ولدها مبدأ الحشو والاستطراد فقط. فقديماً وحديثًا أدرك النقاد الشعراء أنفسهم، أن لكل مبدع أو مؤلف أو أديب المتميز والجيد والردئ من الإنجاز، سواء عاينا الأمور فى مستوى النص الواحد أو فى مستوى مجمل الإنجاز الأدبى للفرد. هذه القراءة الاختبارية هى تحديداً ما يباشره الغذامى إذ ينتقل إلى قراءة الإنجاز الأدبى لحمزة شحاتة واعيًا كل الوعى بأن شاعرية الشاعر، شحاتة أو المتنبى أو السياب، إنما تتجلى وتظهر وتتميز بما أبدعه من نصوص وجمل شاعرية لا بكل ما كتبه وظن أو ظن غيره أنه أدب شاعرى.

بل إن هذا المفهوم ذاته، بوصفه أداة تفكيكية - تشريحية تمثل جزءاً من منظومة المفاهيم الشاعرية لدى الناقد، يثوى وراء العديد من القراءات الجديدة المجددة للنصوص الشعرية والنثرية التى نجدها فى كل كتب الغذامى، سواء كان هدفها تمييز الصحيح من المنحول فى النص - قراءته معلقات طرفة وزهير مثلا - أو تمييز النص المختلف من النص المتشاكل - قراءته لقصائد البحترى والمتنبى عن صراع الإنسان مع الأسد، أو قراءته نصوص المسيب اليشكرى والسياب والقصيبى من اللؤلؤة، أو قصائد حسين سرحان والقصيبى ومحمد جبر الحرب عن المرأة، وغيرها من القراءات[٥٠]. فهو فيها جميعها يحاول، من منظوره الخاص، تفكيك وإعادة تركيب أو بناء النظرية النقدية - الأدبية العربية من منظور «الشاعرية الألسنية المرنة» سواء أخذناها على أنها نظرية جديدة عن/ فى المبادئ والقوانين العامة لجماليات الخطاب الأدبى والنص الأدبى والجملة الأدبية، أو عايناها على أنها منظومة من المفاهيم والمصطلحات الإجرائية التى تتبادل المواقع والوظائف لحظة الاختبار والتطبيق.

هذا، وسنرى فى الفقرة اللاحقة أبعاداً جديدة للشاعرية فى هذين المستويين، أما الآن فسنحاول بلورة أهم النقاط المركزية فى هذه الفقرة وإيضاحها من خلال الرسم أو الشكل التالى:



شكل (١)
المقومات الأساسية لـ ..
الأدبي ـ الشاعرى
(الشاعرية بوصفها مبدأ توليدياً ـ بنائياً)
غير الأدبي ـ غير الشاعرى
١ـ غير اصطلاحية (انزياح، انتهاك، خطأ)
الجنس ٢ ـ لغة خاصة (قيمتها كامنة فيها).
٣ ـ وظيفتها شعرية (إمتاعية ـ تخييلية).
اللغة
١ـ اصطلاحية (عرف ـ عادة ـ نمط).
٢ ـ لغة عامة (قيمتها، خارجها)
٣ ـ ذات وظيفة اتصالية نفعية.
١ـ نسق جمالى
النوع ٢ ـ متصل بما قبله (لا يخضع للتعاقبية التاريخية)
٣ ـ يميل إلى تعدد وتوالد الأشكال والدلالات.
الخطاب
١ـ نسق معرفى (علمى ـ فلسفى ـ أخلاقى)،
٢ ـ منفصل عما قبله (خاضع للزمنية التاريخية)،
٣ ـ يميل إلى الثبات فى أشكاله أو فى محتوياته.
١ـ بنية دينامية/ كينونة منفتحة.
الفصل ٢ ـ مجازى استعارى.
٣ ـ نتاج عملية تناص خفى.
النص
١ـ بنية ساكنة أو كينونة مغلقة.
٢ ـ حقيقى (يقصد بالحقيقة حتى وإن كان مجازياً).
٣ ـ لا تناص فيه/ أو فيه تناص ظاهر.
١ـ وحدة نصية
الخاصة ٢ ـ مرتبطة عضوياً بما قبلها وما بعدها،
٣ ـ تحديدها تأويلى ـ اختلاقى.
الجملة
١ ـ وحدة نحوية.
٢ ـ مستقلة/ أو مرتبطة منطقياً بما قبلها وبعدها،
٣ ـ تحديدها قطعى.
١ـ وحدة فى بنية نصية.
العرض ٢ ـ مفارقة لدلالتها المعجمية.
٣ ـ إشارة حرة/ علامة رمزية .
الكلمة
١ـ وحدة فى بنية جملية (اسمية أو فعلية)
٢ ـ مرتبطة بدلالتها المعجمية،
٣ ـ إشارة مفيدة/ علامة إحالية ـ مرجعية.
(الشاعرية من حيث هى مبدأ تفكيكى ـ تشريحى)

إيضاحات:

١ ـ الجدول السابق يتضمن فقط «المقومات الأساسية» للأدبي وغير الأدبي باعتبار أن الوقوف على كل ذاتيات الشيء أو الموضوع غير ممكن كما يقول المناطقة.

٢ ـ تداخل أو تكرار المقومات بصيغ مختلفة في كل مستوى أمر طبيعي، لأن المعيار العام هو «الشاعرية» التي تأخذ دلالات متعددة في كل مستوى.

٣ ـ هنا مقومات وردت في الجدول لا نجدها صراحة في (الخطيئة والتكفير) ونوردها هنا من باب التتميم والإضافة كهدف أشرنا إليه في مقدمة المقاربة.

٤ ـ الشاعرية من حيث هي مبدأ توليدي ـ بنائي تعني النظرية العامة التي تقارب جماليات الأدبي انطلاقًا من اللغة، أي مما هو عام وكلي، أما الشاعرية بوصفها مبدأ تفكيكيًا ـ تشريحيًا فنعني بها منهج التحليل أو برنامجه أو إجراءاته التي تبدأ من الجزئيات وصولاً إلى الكليات.

٥ ـ يمكن تحويل الشكل إلى شجرة فورفورية ينطلق التصنيف فيها على أساس من المقولات الحدية المنطقية من جنس ونوع وفصل، خاصة وعرض الأمر يحتاج إلى اجتهاد ليس هذا مقامه، ولذا نكتفي بالإشارة إليه في الهامش باعتبار اللغة حداً أعلى (جوهراً أو فكرة) والكلمة حداً أدنى لاتصدق عليه في ذاته الأدبية أو الشاعرية.

جماليات التلقي: القراءة الشاعرية

تكمن أهمية المرونة الدلالية التي يولدها الغذامي من/ في كلمة «الشاعرية» في كونها تساعد على تأسيس الحكم الجمالي المبرر بالذائقة الفردية الخاصة والحرة من جهة، وبالمعرفة الموضوعية التي يتيحها النقد الألسني الحديث من جهة أخرى. فكما أن هناك كتابة شاعرية ونصاً شاعرياً وجملة شاعرية، هناك أيضًا «قراءة شاعرية» هي وحدها المؤهلة لاستكشاف جماليات الإبداع اللغوي والحكم عليها، بعيداً عن سذاجة الذائقة الفردية غير المدربة، وبعيداً عن سلطوية المواقف الأخلاقية أو الإيديولوجية من النص ومن الكاتب ومن الناقد/ المتلقي.

هذه القراءة، بوصفها مفهومًا، يقتبسها الغذامي من تودوروف الذي يميز بين «القراءة الإسقاطية» التي تهمل النص لصالح الاهتمام بالمؤلف أو بالمجتمع، و«القراءة الشارحة» أو المفسرة التي تتمركز حول المعنى أو الدلالة الظاهرة أو المحتوى الاجتماعي للنص مهملة مظهره الجمالي، وأخيراً تأتي «القراءة الشاعرية» التي تتجه إلى النص ذاته وتصفه أو تحلله «كما هو» و«تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر كما يقول الغذامي»[٥١].

لكن الناقد، وكعادته، لا يقف عند حدود الاقتباس والتعريف وإنما يجتهد هنا أيضًا لبلورة هذا المفهوم وصولاً إلى تحديد وبلورة رؤيته الخاصة للقراءة، بوصفها عملية تفاعلية اختبارية تحاول تفكيك شفرات النص الجمالية والدلالية الأكثر عمقًا وخفاء ومن ثم إعادة بنائها وتركيبها من منظور مختلف عن... ومتمم لمنظور المبدع.

هكذا تكون القراءة الشاعرية امتداداً طبيعيًا للكتابة الشاعرية، أو ـ كما يقول الناقد في كتابه (الموقف من الحداثة)إن الكتابة والقراءة من هذا المنظور المعرفي ـ الجمالي الجديد ليستا أكثر من نشاطين إبداعيين يمثلان مظهراً لذات:

> الشاعرية التي تتجلى في الإبداع من حيث إنها سمة العمل الإبداعي وتتجلى في القراءة من حيث إنها وظيفة قرائية متطورة تسعى إلى تفكيك النص إلى عناصر داخلية من أجل إعادة تركيبها (= كتابتها) لندرك بذلك وظائف العلاقات بين العناصر مما يكوّن أخيراً «كلاً» بنيوياً نموذجياً للعمل المقروء[٥٢].

هنا، تحديداً، يتداخل مفهوم «الأثر» وسيطاً بين الكتابة والقراءة، بين النص والمتلقي، وهو مفهوم يستعيره الناقد من جاك دريدا لكنه يحوله ويزحزحه عن سياقه الفلسفي ليدخله في سياق نقدي ـ أدبي/ معرفي ـ جمالي بحيث يعود مفهومًا شاعرياً له من الفعالية الإجرائية ما لمفهوم الشاعرية ذاته[٥٣]. فهذا المفهوم يسمي النص الشاعري باعتباره «أثراً

جماليًا، تكمن ميزته في انفتاحه وقابليته للقراءات المختلفة، كما يسمى عملية التلقي أو القراءة الشاعرية باعتبارها أثرًا يتركه أو يولده النص في القارئ. ثم إن هذا «الأثر» ينقسم على نفسه ـ أو يتفكك ـ ليتجه جزء من دلالته إلى الأحكام الذوقية الحرة والذاتية بالضرورة بينما يتجه جزء ثان من الدلالة إلى عملية اختبار وجاهة الحكم الجمالي لدى الناقد «الشاعري» الذي يعي جيدًا أن أحكامه لابد أن تعلل وتفحص وتختبر «موضوعيًا» أو «علميًا».

من هنا، فلا غرابة أن تتداخل دلالات هذا المفهوم مع دلالات الشاعرية، المتعددة هي أيضًا، فيشير من قرب أو عن بعد إلى «البيان» و«التخييل» و«سحر البيان» و«الانفعال الجمالي» و«القيمة الجمالية»... إلخ. فالناقد يعرفه بأنه «القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص وبتصيدها كل قراء الأدب»(٥٤). ويضيف في الفقرة نفسها: «وأحسبه هو (سحر البيان) الذي أشار إليه القول النبوي الشريف»، كما يقول عنه في مقطع آخر بأنه «التشكيل الناتج عن الكتابة، وذلك عندما تتصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشاعرية للنص»(٥٥). فالأثر يتحول هنا إلى مفهوم جمالي مركزي في سياق العلاقة بين النص والقارئ لكن مركزيته لا تعني هنا أنه يسمى القيمة/ القيم الجمالية في النص بشكل قطعي ونهائي. ذلك لأن الجمال هو بمثابة القيمة الغائبة، أو الافتراضية، التي تتحقق في النص المكتوب بشكل نسبي، ومن خلال عملية القراءة لا من خلال عملية الكتابة فحسب. بصيغة أخرى نقول إنه ليس قيمة مطلقة أو ميتافيزيقية، كما أنه ليس شيئًا خاصًا باللغة أو بالنص في ذاته «لكنه الاسم الذي نعطيه لإنجاز لغوي ما لقدرته على إيقاظ الشعور الجمالي في النفوس»، كما يقول جان كوهين(٥٦). بناء عليه، يكون من المنطقي والضروري اعتبار الحكم الجمالي من منظور الشاعرية الألسنية محصلة لتجربة قراءة معقدة ومتطورة تتدرج أو تتحول من موقع إلى آخر، أعلى أو أبعد أو أعمق، حسب الاستراتيجية التي يختارها ويطبقها كل ناقد لإنجاز قراءته الشاعرية. فالسؤال الأهم هنا لا يتعلق أبدًا بمشروعية قراءة ما، لأن كل قراءة مشروعة في الأصل، وإنما يتعلق بمدى فعالية القراءة من حيث هي تجربة أدبية ـ معرفية ـ وجودية لا تقل أهمية عن تجربة الكتابة الإبداعية ذاتها.

هذا تحديدًا ما يعيه ويعلنه الغذامي؛ إذ يقول في (الموقف من الحداثة):

> القراءة الأدبية قراءة تذوقية انطباعية بالدرجة الأولى والحكم على جمال النص هو حق طبيعي أولي للذوق السليم، ولا يمكن لقوانين العلم مهما حاولت أن تجعل ما هو غير جميل في ذوقنا جميلاً. وعلاقة المنهج النقدي هنا هي علاقة مصادقة فقط، فالجميل يتقرر من خلال التلقي المباشر ويقرره القارئ المدرب أدبيًا على القراءة التذوقية. وعندما يتقرر هذا الجمال يأتي دور المنهج النقدي ليسبر أسرار هذا الجمال وذلك بأن يستخدم وسائله المكتسبة معرفيًا ليحلل بها ما تم إدراكه ذوقيًا. أي بكلمات أخرى محاولة وضع الموضوعية لما يدرك بغير الموضوعية ـ كما قال المسدي مرة(٥٧).

فالناقد هنا يعي جيدًا، مثله مثل المسدي وجان كوهين وغيرهم من النقاد الألسنيين، أن المنهج النقدي، الشاعري وغيره، لا يحسم إشكال الحكم الجمالي مهما كان «علميًا» أو «موضوعيًا». لكن المنهج الألسني ـ الشاعري هنا ينفي الجانب المغلوط أو المزيف من هذا الإشكال لأنه لا ينفي وجاهة القراءة الانطباعية الذوقية، كما لا يضعها في طرف مقابل ومعارض للقراءة المنهجية «المعرفية» أو «الموضوعية» «العلمية». فالعلاقات بين هاتين القراءتين ليست علاقات تنافر أو نفي متبادل؛ إذ إنهما متكاملتان ومتممتان لبعضهما رغم اختلافهما كمرحلتين في تجربة القراءة كما حددناها أعلاه.

كما أن هذه الرؤية الخاصة لعملية القراءة تنفي كما هو واضح وجاهة الاكتفاء بإحدى هاتين القراءتين، ذلك لأن القراءة الانطباعية الحرة أو العفوية تنتج عنها أحكام جمالية لا قيمة لها خارج إطار الذات الفردية القارئة، مهما كانت دربة الذائقة ورهافة الذوق، لأننا سنظل هنا أمام

نمط من الأحكام الانطباعية «الساذجة» التى يرفضها الناقد. كذلك القراءة التى تحاول تحييد أى دور للذائقة الفردية باسم «العلمية» أو «الموضوعية» هى قراءة مرفوضة - أو غير كافية - لأنها ستعجز عن قول أى شئ جدى حول جماليات النص؛ إذ لا معنى للجمال والجميل هنا ما دام الناقد يحلل ويصف النص على أنه شيء جامد أو بنية مغلقة أو متن - جسد ميت لا تأثير له على الحس أو الذوق، وهو ما يعيدنا لانتقاد الغذامى، مع غيره، للقراءة التى طبقها ياكبسون وكلود ليفى - ستروس على قصيدة «القطط» لبودلير.

ولكى تتضح أبعاد القراءة بوصفها تجربة معقدة ومتطورة فيها الكثير من المعاناة والتوتر والمتعة، كتجربة الكتابة ذاتها، يعترف الناقد بأن:

التذوق الجمالى كفعالية للقراءة قد يصاب بما تصاب به حالات القارئ النفسية والثقافية من حالات تؤثر فيه وتطبع تصوراته بطابعها كحالات الغضب والفرح وحالات انشغال الخاطر والابتهاج وحال التعب والراحة، وكذلك تخضع حالة التذوق لسلطان بعض الإيحاءات الثقافية والاجتماعية التى تسود فى جو الحياة العام لمجتمع القارئ مما يجعل القارئ فى حيرة من أمره[٥٨].

بعد هذا الاعتراف والتعريف بالإشكال يبدأ البحث عن حل لتجاوزه إيجابياً - أى عدم الاستسلام له أو الهروب منه - وذلك من خلال استراتيجية تحويل القراءة إلى موضوع لذاتها بحيث تتكرر القراءة/ القراءات، كأن الأمر يتعلق بتجربة واعية محددة الهدف: اختبار مدى وجاهة الحكم الذوقى الانطباعى الأولى: ومحكومة بالتالى بأدوات إجرائية دقيقة وموضوعية قدر الممكن: المنهج أو البرنامج، ولها نتيجة محددة أيضاً بصرامة ووضوح وهى إثبات أو نفى وجاهة الحكم الذوقى الأولى.

يقول الغذامى عن هذه القراءة - التجربة:

.. ولقد سلكت هذا المنهج فى قراءتى لأدب حمزة شحاتة إذ أخضعت النصوص لقراءات متعددة فى أوقات وحالات متغايرة وأخذت أضع رصداً مكتوباً عن تفاعلاتى مع كل نص وفى كل قراءة له. ولكننى كنت أتلقى النص فى كل مرة على معزل من ملاحظات القراءات السابقة حتى لا تتدخل ملاحظاتى السابقة فيما أتلقاه من تفاعلات حالية، وعندما انتهيت جمعت الملاحظات وفحصتها واستخلصت منها نتائجى التى جعلتها أساساً لدراستى لأدب حمزة شحاتة[٥٩].

ومما يدل على محاولة الناقد تعميم، أو على الأقل تبرير، مشروعية وفعالية هذه القراءات، خصوصاً أنها تطبق على مجمل نتاج حمزة شحاتة، قوله:

وإنى لأرى الآن أهمية هذا التصرف وأراه أفضل وسيلة للحكم على التذوق الجمالى كى نبتعد عن الانطباعية الساذجة ونبعد أنفسنا عن الوقوع فى حبائلها.

ويضيف:

وهذا له مبرراته النقدية (= المعرفية) مثلما أن له مبررات أخلاقية أيضاً، إذ إننا مطالبون بأن نكون موضوعيين فى مواقفنا من النص الذى أسلم نفسه لنا، وما دمنا قد أبحنا لأنفسنا الولوج إلى عالم الكاتب كمشاركين له فى صناعة النص وتفسيره فليس أقل من أن نسعى إلى امتحان وسائل حكمنا بأن نخضعها هى نفسها للفحص والتمحيص وذلك بمراجعتها فى ضوء تعدد القراءات[٦٠].

فالقراءة هنا تبدأ بالكشف والاستكشاف الذوقى الحدسى لكنها سريعاً ما تحول الحكم إلى ما يشبه (أو يقوم بوظيفة) الفرضية التى لابد من فحصها واختبارها فى قراءات لاحقة هنا تحديداً تتدخل عملية تدوين وكتابة الملاحظات بوصفها إجراءات منهجية تباعد بين الذات وانفعالاتها الأولية هذه؛ إذ تولد مسافة بين الذات والموضوع

عبر الوسيط الرمزى/ البصرى/ المادى الذى هو اللغة المكتوبة. وفى مرحلة لاحقة، مبنية على ما قبلها ومختلفة عنها بالضرورة، تصاغ الأحكام الجمالية ـ الشاعرية الأخيرة ـ ولا نقول «النهائية» باعتبارها نتيجة أو خلاصة تجربة القراءات كلها. فهذه الأحكام الجمالية فيها الكثير من العناصر غير الموضوعية التى أشار إليها الناقد فى فترة سابقة، لكنها ستبدو له ولنا أحكاماً موضوعية «علمية» تماماً، بالمعنى الذى يحدده كوهين للعلمية فى هذا السياق، لأنها معللة مبررة ومراقبة جيداً بصرامة المنهج من جهة وبأخلاقيات المعرفة من جهة أخرى.

وإذا كان الناقد يلح فى هذه الفقرات على دربة الذائقة وموضوعية المنهج وصحة الحكم، فما ذلك إلا لأنه يعى جيداً صعوبة إصدار الأحكام الجمالية على النصوص والكتابات، وفى اللحظة ذاتها يعى جيداً أن القراءة الشاعرية هى فى جوهرها قراءة جمالية، وتتضمن بالتالى معنى «التأويل» Intrepretation بالمعنى الهرمنيوطيقى العميق لهذه الكلمة/ المفهوم. لاشك أن الناقد يفيد هنا من مبدأ/ مفهوم «التوازن الانعكاسى» عند بتيت وراولز، فبعد أن يقول فى فقرة من كتابه (الخطيئة والتكفير): «ونحن هنا لا نقترح نماذج هيكلية محددة تفرض تذوقًا مصطنعًا للأدب» إلى آخر الفقرة الواردة فى مستهل هذه المقاربة يضيف:

> وهذا من باب الأخذ بمبدأ (التوازن الانعكاسى) كما ورد عند بتيت وذلك بأن ندع ذوق القارئ المدرب على فن القراءة الأدبية يستخرج ما يستجيب لدواعى ذوقه على أنه (جميل). وبذا نعطى الذوق السليم حقه فى التماس جماليات النص، ونعطى لقواعد النقد حقها فى فحص هذه الأحكام. فالنقد ليس مهارة علمية تجريبية خالصة، وإنما هو مهارة ذوقية راقية دعامتها الأولى فى الذوق السليم، وحصانتها فى القاعدة المختبرة، وهذان المبدآن هما فعالية القراءة الواعية للأدب(٦١).

ولنا أن نضيف أن هذين المبدأين هما معًا شرطا وجود القراءة «الشاعرية» التى هى فى جزء منها «فن» و«إبداع» وفى جزء أو مستوى آخر «علم» أو «معرفة علمية» لأنها نتاج «اتحاد الذوق السليم مع المعرفة المكتسبة علميًا لبرهنة الجميل» كما يقول الناقد فى موضع آخر.

لن نتعرض للمزيد من تفاصيل تلك القراءة الاختبارية ـ الشاعرية التى يوردها الناقد فى صفحة ٨٩ من كتابه، كما لا معنى هنا لإعلان الاتفاق أو الاختلاف مع نتائجها؛ إذ إن المهم هو تأكيد أن هذه القراءة تفتح أمام النقد الجمالى الألسنى آفاقًا واسعة وواعدة باعتبار فعاليتها الإجرائية التطبيقية من جهة وتطورها من حيث الإطار النظرى الذى يحكمها ويوجهها من جهة أخرى. فالتلقى الجمالى للنص الأدبى الجميل، كما لأى عمل جمالى آخر، قضية لا تختلف من شخص لآخر فحسب، بل تختلف من قراءة لأخرى بالنسبة إلى الشخص الواحد نفسه؛ لأن الإنسان غير قادر على :

> الشعور بنفس المتعة واللذة الجمالية مرتين أو لأنه مؤهل للاستمتاع والالتذاذ بالنص بطرق متعددة مختلفة ومتجددة كل مرة أى مع كل قراءة.

هذا ما يتفق فيه الغذامى مع رولان بارت الذى يؤكد أن تكرار القراءة الشاعرية يولد «لذة متجددة» وعصية على القول الفصل؛ لأن «لذة النص هى تلك اللحظة التى يتجه فيها جسدى وراء أفكاره لأن لجسدى أفكاره الخاصة»(٦٢). ورولان بارت هو أيضًا يتفق مع جاك لاكان الذى يذهب إلى أن أقصى حالات اللذة أو المتعة المتولدة من نص ما إنما هى شعور أو إحساس ممتنع عن/ على القول Interdit ، وبالتالى لا يمكن التعبير عنها وتعليلها وتبريرها إلا خلال الفراغات بين قول وقول Inter - dit لأنها هى ذاتها متولدة عن الفراغات وفجوات أو مسافات التوتر التى تميز النص الشاعرى(٦٣).

من هنا، فإن تكرار الغذامى لعبارة «سحر البيان» لا بوصفها تسمية من تسميات الشاعرية أو صفة أو قيمة

شاعرية حاضرة/ غائبة فى النص الشاعرى ذاته فحسب، وإنما محاولة تسمية، وربما محاولة ترجمة، لأثر هذا النص فى المتلقى ـ موضوع السحر والمستفيد منه فى آن ـ إنما هو أمر مبرر ومشروع؛ لأن اللذة الحقيقية، اللذة العميقة، اللذة فى ذاتها هى حالة جسدية تعاش ولا تسمى، مثل السحر الذى نعرفه بأثره وفعله ولا غير. والسحر فى كل هذه المواقع الوظيفية ـ الدلالية ليس كلمة ذات مرجعية ميثولوجية أو ميتافيزيقية بل مرجعيته هى معرفية فلسفية ـ جمالية لأنه يرد هنا فى سياق القراءة الشاعرية(٦٤). ولعل مراجعة أطروحات كبار فلاسفة الفن المحدثين، أمثال باومجارتين وكانط وهيجل وكروتشه وبرجسون وسانتيانا، تؤكد لنا أن فى كلمة الجمال وما يشتق منها أو يتصل بها من تسميات وصفات وأحكام خبرات بعداً دلاليًا غائبًا وغامضًا أى «سحرى»، وبالتالى لا يتحدد إلا بالنفى والسلب، أى من خلال تأكيد اختلافه عما هو معروف وعادى وواضح وسائد.. إلخ. فإذا كانت المرجعيات التقليدية نفت، أو حاولت أن تنفى، جانبًا من المعنى الإنسانى عن الجمال والجميل من خلال ربط الفن والإبداع بقوى غيبية كالآلهة والشياطين، فإن المرجعيات الحديثة تقاربه «كما هو» فتسميه غيابًا أو فراغًا أو فجوة أو بياضًا أو انحرافًا يدرك إيحاء أو حدسًا. وبهذا تبيح فيه الصمت أو التأويل بعيداً عن أوهام المعانى الثابتة والمطلقة، لأنها تعى وتنمى الوعى بأن الجمال فكرة إنسانية والجميل هو إبداع إنسانى والحكم الجمالى لابد وأن يكون كذلك بالضرورة المنطقية و«العلمية». وأثر هذه المرجعية واضح فى تعريف چان كوهين للأسلوب الفنى «الجميل» بأنه «كل ما ليس شائعًا ولا عاديًا ولا مطابقًا للمعيار العام المألوف.. وكل ما يحتمل قيمة جمالية خاصة به كانزياح بالنسبة إلى معيار ما.. أى أنه «خطأ»، ولكنه كما يقول برونو «خطأ مقصود»، كما هو واضح أيضًا فى قوله فى فقرة سابقة إن «الجمال ليس شيئًا خاصًا باللغة وإنما هو تسمية منا لما نشعر بأنه جميل فيها»(٦٥). فالشاعرية عند الناقد الألسنى ـ الشاعرى لا تعاين النصوص، ولا العالم، كما لو كانت حكايات مكتملة المعنى والدلالة والقيمة وبالتالى تحفز الذهن على القراءة والتأويل وتحويل المسلمات إلى إشكاليات» لا تتعالى على التساؤل والبحث والتأويل الحر، هنا تستمر الكتابة والقراءة مغامرةً استكشافية ـ إبداعية متصلة سواء فى مجال الفنون أو فى مجال الفكر الفلسفى أو فى مجال المعارف العلمية الأخرى.

وإذا ما أردنا الربط بين هذه الفقرة والفقرة السابقة، فإنه يمكننا ملاحظة أن أبرز وأقوى ناظم مشترك بين الكتابة الشاعرية والقراءة الشاعرية كما يبلورها الغذامى فى (الخطيئة والتكفير) وفى كتاباته الأخرى، هو هاجس التحرر من مركزية المعنى واحتكارية التأويل أو أحاديته. فالكتابة الشاعرية الحقة هى فعل تحرير للكلمة والجملة والنص من المعانى والدلالات السابقة أو السائدة، هذا التحرير يمارسه الكاتب ـ المبدع ثم تأتى القراءة لتواصل عملية التحرير من منظورها الخاص، وبالتالى يكون دور القارئ متممًا لدور الكاتب، لأن كليهما يعيش ويختبر ويمارس تجربة ذهنية ـ نفسية ـ جسدية واحدة، بطريقته الخاصة. هذا ما يلح عليه الناقد، إذ يقول فى كتابه (تشريح النص) إن المبدع الحق أو «المقلق»:

«هو الذى يطلق كلماته إلى اللامحدود وتكون انطلاقاتها قوية وجبارة بحيث تخلق معها مخيلة كل قارئ لها، والقارئ ما يلبث أن يقرأ حتى يطير معها غير واع بنفسه وهذا هو سحر البيان»(٦٦).

وإذا كانت القراءة الجمالية «النقدية» ملتزمة أو «مقيدة» فما ذلك إلا لأنها تخضع لسلطة المعرفة وأخلاقياتها لا لأية سلطة أخرى، ومن هنا تحديداً يتحول التزامها إلى فعل تحرر وتحرير لأن المعرفة الحديثة «تؤمن» بنسبية المعنى ونسبية الحقيقة ونسبية الجمال، وبالتالى تعزز وتعضد المغامرة الاستكشافية المشار إليها أعلاه.

وهذه الملاحظة ذاتها تشير بقوة إلى ما يتعين علينا بلورته من نتائج وأطروحات فى الفقرة الختامية من هذه المقاربة ـ القراءة، أما الآن فنعتقد أنه من المجدى إيضاح أهم مميزات القراءة الجمالية الشاعرية من خلال الجدول التالى:

القراءة الشاعرية	القراءة غير الشاعرية
من حيث المنهج:	
١ ـ ألسنية مرنة.	غير ألسنية أو ألسنية غير مرنة.
٢ ـ تفكيكية/ تشريحية ـ بنائية.	شرحية ـ تفسيرية أو وصفية تحليلية.
٣ ـ تجريبية/ اختبارية.	إسقاطية أو حيادية.
٤ ـ ذوقية/ معرفية ـ متعددة.	انطباعية أو علمية ـ أحادية.
من حيث العلاقة بالنص:	
١ ـ تعاين النص كأثر أو بنية منفتحة.	شيء أو بنية مغلقة.
٢ ـ كمجال للتأويل الحر.	موضوع للشرح والتفسير أو للوصف والتحليل.
٣ ـ كمتغير بتغير القراءة والقراءات.	ثابت.
٤ ـ كمؤثر ومتأثر.	مفيد أو عملي ـ غير مؤثر.
من حيث العلاقة بالذات القارئة:	
١ ـ ذات متفاعلة مع النص.	منفعلة به فقط أو فاعلة فيه فقط.
٢ ـ مبدعة ـ حرة.	ذات عارفة أو عالمة مقيدة.
٣ ـ ذات أحكامها الجمالية معللة مبررة.	أحكامها انطباعية أو لا أحكام لها.
٤ ـ أحكامها نسبية.	أحكامها مطلقة أو لاحكم لها.

خاتمة/ أفق:

من المؤكد أن (الخطيئة والتكفير) ليس كتابًا في «علم الجمال» أو في «فلسفة الفنون اللغوية ـ الأدبية» ولا حتى في «النقد الجمالي» بالمفهوم المباشر لهذه الكلمة، وإنما هو كتاب في النقد الألسني التطبيقي. لكن هذا الكتاب، مثله مثل الكتب النقدية الأخرى للمؤلف، يطرح للبحث قضايا جمالية مركزية تتعلق بطبيعة التجربة الجمالية إنجازًا وتلقيًا، إبداعًا وتفاعلاً مع الإبداع، كتابة وقراءة، وذلك من منظور الشعرية (الشاعرية) المحدثة باعتبارها نظرية نقدية جمالية مختصة بالفنون اللغوية. فالشعرية بوصفها نظرية ألسنية تكشف لنا عن أبرز وأهم مقومات اللغة الأدبية والخطاب الأدبي والنص الأدبي والجملة الأدبية (والكلمة الأدبية ـ الشاعرية بالتالي) كما تكشف عن أبرز وأهم مقومات القراءة الشاعرية المختلفة بالضرورة عن القراءات النقدية الأخرى، وذلك كما يوضحه الجدولان (ص ١٥، ص ٢٠).

إذا عاينا الأمور من هذا المنظور، يمكننا ملاحظة أن أطروحات الناقد بصدد الكتابة الشاعرية والقراءة الشاعرية تنال من المشروعية والوجاهة، إذ تطبق على الشعر من حيث هو شكل أو جنس أدبي محدد أكثر مما تناله إذ تطبق على الأشكال أو الأجناس السردية غير الشعرية، من قصة ورواية وحكاية وسيرة... إلخ. وهذا في اعتقادنا أمر مبرر ومفهوم، بغض النظر عن قبوله أو رفضه، لأن اشتغال الناقد في هذا الكتاب ـ كما في كتبه الأخرى ـ إنما كان على «الشعر» ينصب ويركز. من هنا، فإذا كان الناقد ينجح في المستوى التنظيري ـ النظري العام في فك علاقات الارتباط الدلالي بين «الشاعرية» و«الشعر»، فإنه لا يلبث أن يعود ويعيدنا معه إلى تعالق دلالتي الكلمتين في مستوى التطبيق، في هذا الكتاب كما في كتاباته الأخرى. وما أن نقرأ كتابات نقدية ألسنية في الشعرية السردية مثل (شعرية دستويفسكي) أو (جماليات الإبداع اللغوي) لميخائيل باختين أو (شعرية القص) لتودوروف وآخرين و(شعرية الفضاء الروائي)

لموريس بلانشو حتى ندرك القيمة المعرفية، النظرية والمنهجية، لهذه الملاحظة، وحتى نثمن إنجازات الناقد ونتحاور معها ونعطيها حق قدرها ومنزلتها بوصفها إنجازات ريادية في مجالها. فالغذامي مثل، كمال أبو ديب وجان كوهين، يحول الشعرية إلى علم جمال للخطاب الشعرى تاركاً لغيره من النقاد تأسيس شعرية (أو شعريات) الفنون السردية وتطويرها، كما نجده في كتابات يمنى العيد، عبد الفتاح كيليطو، سعيد يقطين، سيزا قاسم... إلخ.

أما من حيث الجدوى العملية للملاحظة السابقة، فإنها يمكن أن تلفت انتباهنا جميعاً إلى شكل من أشكال الاختلال أو عدم التوازن بين نقد الشعر ونقد النثر في هذه المنطقة خصوصاً من عالمنا أو وطننا العربي، وهوخلل لابد من تداركه لأن الشعرية الألسنية الحديثة غذت وتغذى كلا الاتجاهين النقديين بالتساوى، بل لعلها أفرزت في مجال شعريات السرد في السياق الغربي أكثر مما أفرزته في مجال شعريات الشعر. وهنا ربما يقال إن «الشعر»، الشعبي أو الفصيح، التقليدي أو الحداثي، مازال يهيمن على خطابنا الأدبي المحلي بعكس القصة أو الرواية، لكن هذه المقولة الصحيحة تتحول إلى محض تبرير إذا ما تذكرنا أن الأشكال القصصية السردية القديمة و المحدثة، الشفهية والكتابية هي كذلك موجودة متنوعة وتنتظر من يحولها إلى موضوع أو مجال للشعرية السردية.

لقد باشر العديد من النقاد في المنطقة قراءات «شعرية» أو «شاعرية» لمجموعات قصصية أو لتجارب روائية (سعيد السريحي، سعد البازعي، حسن بافقيه)، لكن ما أتحدث عنه شئ آخر، إنه العمل على الخطاب السردي من منظور قوانينه العامة، كما فعل بعض النقاد الغربيين والعرب ممن أشرت إلى أسمائهم أعلاه.

ملاحظة ثانية تستحق الوقوف عندها وهي تعلق الغذامي، في كتابه هذا وفي كل كتاباته، بما يمكن أن نسميه «حرية التفسير والتأويل»، أي بحرية الكتابة والقراءة والتفكير والإبداع والتجديد والابتكار والمغامرة «بتحويل المسلمات إلى مساءلات وإشكاليات». هذا التعلق هو الذي يثوى، كحافز وكهدف، وراء كتابه هذا وكل كتاباته النقدية التي تمثل هي ذاتها كتابة جديدة وقراءة جديدة لقضايا معرفية وجمالية وفكرية قديمة وحديثة. كأنه امتداد لصوت حمزة شحاتة؛ إذ يقول :

> إن الحياة تكون جميلة رائعة بالتغيير والتجدد ونحن نرى أن أصحاب الإدراكات الواسعة الإحساس القوى والتذوق العميق أكثر تغييراً وابتداعاً وأكثر ميلاً إلى التغيير والابتداع.

كأنه يتساءل معه:

> كيف يضمن الجمال تجدد المسيرة واطرادها إن كان غير قدير على تجديد معانيه وتنويع مؤثراته وتزويدها بالألوان والطيوف والأخيلة الموشاة؟. (الخطيئة، ص ٢٢٨).

كأن الغذامي وشحاتة يقولان لنا إن الحياة الإنسانية ذاتها خطيئة، إن لم تكن متجددة متغيرة وجميلة باستمرار.

هذه الملاحظة الثانية هي ذاتها ما يبرر ويفسر الملاحظة التالية، وهي تعامل الناقد بحرية ومرونة كبيرة جداً مع النظريات والاتجاهات والمفاهيم والمصطلحات النقدية «الغربية» بحيث يعرضها ويحاورها ويوظفها ويعدل فيها وينقص منها ويضيف إليها في سياق كتابته الخاصة دونما تقييد نفسه بأي أصل أو مرجعية محددة. هذا ما يجعله يبدو بنيوياً وسيميائياً وتفكيكياً وتشريحياً في الوقت نفسه، دون أن ينطبق عليه وصف دقيق؛ لأنه كل هذا معاً، أي/ أنه «ناقد شاعري» بالمعنى الذي يريد، وبالتالي يرفض منطق التصنيفات الضيقة ذاتاً وكتابة.

لاشك أن أية ذهنية مدرسية ستعاين هذا الجانب من منظور سلبي فتتوهم أو تتهم الناقد بأنه لم يفهم جيداً «الأصول» أو أنه يمارس نوعاً من التوفيقية المكشوفة بين العديد من التيارات والمناهج والمقولات النقدية. لكن أحكام هذه الذهنية السلبية هي سلبية بطبيعتها وبالتالي تتحول بالنسبة إلينا إلى أحكام إيجابية؛ فهي دليل حيوية وحرية ذهنية وخيالية إبداعية تحسب للناقد لا عليه.

هذه الملاحظة تولد ملاحظة أخرى تتممها وتوسعها ونلحظها تحديداً في الرفض الحاد أحياناً، من قبل الناقد للمعاني والدلالات الواضحة في النص الأدبي الشاعري، لأن هذا الرفض يتضمن نفياً عميقاً لأي نسق أو خطاب أو شخص يمكن أن يدعي احتكار التأويل أو فرض تأويلاته أو تأويلات الآخرين على الذات المبدعة، الكاتبة أو الناقدة. هذا تحديداً ما يجعل كتابات الغذامي النقدية تمثل في مستوى أعلى جزءاً من الفكر النقدي الحديث، بالمعنى الفلسفي للكلمة، ولعل هذا ما يفسر الهجوم الشديد الذي وجهت وتواجه به من قبل الخطابات التقليدية، علماً بأنه يعيد ويكرر أن نقده لا يطال «الثوابت» الإيمانية بأي حال من الأحوال. فالناقد يطمح إلى أن يكون هو ذاته «إشارة حرة» متحررة من أي قيد، مثله مثل رولان بارت الذي يتحدث عنه بإعجاب شديد، وبالتالي فإن كتابته جاءت هكذا لأنه أراد لها أن تترجم عن وعيه وإحساسه وحدوسه وطموحاته بعيداً عن جفافية الخطاب الأكاديمي الصارم.

من هذه الملاحظة أستل ملاحظتي الأخيرة وهي أن اللغة في (الخطيئة والتكفير) مليئة بالجمل الأدبية ـ الشاعرية مما يجعل هذا النص نقدياً وأدبياً، معرفياً وجمالياً، مفيداً وممتعاً في الوقت نفسه. هذه اللغة حاضرة أيضاً في كل كتابات الغذامي الأخرى، مما يدل على أن الناقد يريد للغة ذاتها أن تحوله إلى إشارة حرة تغرينا بالتأويلات الحرة لنتحول معها وفيها ومن خلالها إلى إشارات لا أقل حرية وتحرراً.

هذه اللغة ذاتها هي ما يضمن القيمة المتجددة لهذه الكتابات حتى عند من يمتلك لغات أجنبية ويتواصل مع النظريات النقدية ـ الأدبية الحديثة في مصادرها الأولى.. هذا الجانب أو هذا البعد يستحق قراءة ـ مغامرة خاصة ربما تكون مفيدة وممتعة لكنها ستكون شائقة بكل تأكيد.

الملاحظات والهوامش:

(١) محمد عبد الرحيم كافود. النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة ١٩٨٣ ـ ١٤٠٣هـ، ص ٣٦٣ وما بعدها.

(٢) لعله من الضروري الإشارة إلى أن عدم حضور النقد الجمالي في كتابات هؤلاء النقاد البارزين أو غيرهم لا يقلل بأي حال من الأحوال من قيمتها المعرفية، كل منها في إطار موضوعها الخاص.

(٣) من أوضح دلائل الاضطراب أن الناقد نفسه يعتمد على مقولات نقدية رائجة لا تحدد هي ذاتها ماذا يقصد بالنقد الجمالي، وبالتالي فلا غرابة أن يختلط «النقد الفني» بـ «النقد التأثري» و«النقد الموضوعي» وأن يعتبر الآمدي والجرجاني نقاداً جماليين دونما تمييز بينهما. انظر بداية الفقرة المشار إليها أعلاه.

(٤) منصور الحازمي: **فن القصة في الأدب السعودي**، دار العلوم، الرياض ١٤٠١هـ/ ١٩٨١. وفيه دراسات رائدة في تتبع تطور القصة القصيرة والرواية في المملكة.

(٥) **الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية التشريحية**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ١، ١٩٨٥، ٣٧٧ صفحة من القطع الكبير.

(٦) لعل من أبرز هؤلاء النقاد الجدد: علوي الهاشمي في البحرين، سعيد السريحي، سعد البازعي وعالي سرحان القرشي من المملكة السعودية، وهم جميعاً يفيدون من النقد الألسني أو الشعرية الحديثة بدرجات متفاوتة: والسريحي هو الأقرب من الغذامي دون شك.

(٧) **الخطيئة...**، ص ٢٨٧.

(٨) انظر بالفرنسية: M. Bakhtin : **Esthetique De La Creation verbale**.Gallimmard, Paris, 1984, p. 10.
ونقد باختين يرد هنا في سياق المقدمة التي وضعها تودوروف للترجمة الفرنسية. انظر أيضاً ما كتبه تودوروف عن «السيميائية» في:
Dictionnaire encyclopidique des sciences du Langage Seuil, Paris, 1972.
انظر له أيضاً: **نقد النقد**، ترجمة سامي سويدان.

(٩) **الخطيئة...**، ص ٥٩ وما بعدها، انظر له أيضاً **ثقافة الأسئلة**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٢، المقالة بعنوان «صناعة النظرية»، ص ٢١.

(١٠) **الخطيئة...**، ص ١٤٤.

(١١) **المرجع السابق**، ص ٥٩.

(١٢) انظر بالفرنسية: T.W.Adorno: **Autour de La theorie esthetique** Klincksieck, Paris, 1982, p.111.

(١٣) **الخطيئة...**، ص ٢٠.

(١٤) **المرجع السابق**، ص ١٨.

(١٥) **نفسه**، ص ١٩ ـ ٢٠.

(١٦) **نفسه**، ص ٢٠.

(١٧) جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ٩.

(١٨) **ثقافة الأسئلة** (م.س)، ص ٢٠٣.

(١٩) **الخطيئة**...، ص ٢١، ٢٥، ٢٦.

(٢٠) حسن ناظم: **مفاهيم شعرية**. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٤ وما بعدها

(٢١) الدراسة منشورة في مجلة **قوافل**، النادي الأدبي بالرياض، ع ٢، رجب ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢، ص ١١٢ - ١١٣.

(٢٢) لاشك أن أسلوبية شارل بالي ألسنية غير شعرية وألسنية ليوسبيتزر جمالية - فلسفية غير ألسنية وغير شعرية، والأسلوبيات الإحصائية أقرب إلى المنهج الرياضي الصارم منها إلى النقد الألسني المرن. انظر: شكري عياد: **اتجاهات البحث الأسلوبي**، الرياض، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥.

عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، تونس، ١٩٨٢.

سعد مصلوح، **النص الأدبي - دراسة أسلوبية**، النادي الأدبي بجدة ١٤١١هـ/ ١٩٩١.

المقالة التي ترجمناها لتودوروف بعنوان: «البلاغة الأسلوبية، الشعرية»، **قوافل**، (م.س)، ص ١٥٣ وما بعدها.

(٢٣) **بنية اللغة**: (م.س)، ص ١٤

(٢٤) أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال**، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٩٩ وما بعدها.

(٢٥) كمال أبو ديب: **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٦.

(٢٦) **الخطيئة**، ص ٧ وما بعدها.

(٢٧) آلان شالمرز: **نظريات العلم**، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد الصفا، توبقال، ١٩٩١.

للمزيد حول دور الخيال والاستعارة في اللغة العلمية انظر الندوة حول «المصطلح: قضاياه وأشكاله»، مجلة **علامات**، النادي الأدبي بجدة، عدد محرم ١٤١٤هـ/ يونيو ١٩٩٢م.

(٢٨) **الخطيئة**...، ص ١٠٥.

(٢٩) انظر إلى جانب **الخطيئة**، ألفت الروبي: **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير، لبنان، ط ١، ١٩٨٣.

(٣٠) **الخطيئة**، ص ١٢٧.

(٣١) هذا ما يؤكده الغذامي في مواضع عديدة من كتابه. انظر ما يقوله عن «الشعر الجاهلي»، ص ٩٤.

(٣٢) **الخطيئة**، ص ٢٦.

(٣٣) هنا لاشك أن ورود هذه الفكرة في أول الكتاب يدل على أنها من الأسس التي ينطلق منها الناقد، وهو يكررها بصيغ مختلفة في كل كتاباته النقدية.

(٣٤) **الخطيئة**...، ص ص ٢٥ - ٢٦.

(٣٥) **الخطيئة**...، ص ٢٢.

(٣٦) **نفسه**، ص ١٢٠ وأيضاً **الموقف من الحداثة** (م. س)، ص ٧٦.

(٣٧) **نفسه**، ص ١٢٧، أيضاً ص ١٤٢.

(٣٨) **الموقف من الحداثة**، ص ٧٥.

(٣٩) **الخطيئة**...، ص ٧٢.

(٤٠) أفرد المؤلف مبحثاً خاصاً برولان بارت بعنوان «فارس النص» (ص ٦٤ وما بعدها)، لكنه في مستهل كتابه يشبه النص بالجواد الأصيل ونفسه بالفارس ويشبه القراءة النقدية بعمل فروسي مما يدل على أهمية هذه الصورة «الشعرية» لديه.

(٤١) **الخطيئة**...، ص ٧١، **ثقافة الأسئلة**، ص ٢٠١ وما بعدها.

(٤٢) **الخطيئة**..، ص ١٣، أيضاً ص ١٣٩ وما بعدها.

(٤٣) **المشاركة والاختلاف**، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٤.

(٤٤) **الخطيئة**..، ص ص ٦٢ - ٦٣، الغذامي ينقل أفكار بارت كما لخصها لينش عن **لذة النص** بالفرنسية R.Barthes: **Le Plaisir du Texte**. Seuil, Paris, 1973. p. 30.

(٤٥) انظر لرولان بارت **Essais critiques**, seuil, Paris, 1964. p. 252.

انظر أيضاً **نقد النقد** م. س، المقدمة.

(٤٦) انظر مقدمة تودوروف لـ **جماليات الإبداع**، م. س حيث يكشف الناقد أن الشكلانية الروسية هي التي ورثت الكثير عن الرومانسية الألمانية خاصة.

(٤٧) هذه التقنية/ أو المبدأ النقدي هو ما بني عليه بروب دراسته الشهيرة عن الحكايات الشعبية وأصبح المبدأ شائعاً في كل الدراسات البنيوية والسيميائية.

(٤٨) **الخطيئة**. ، ص ٩٤.

(٤٩) **المرجع السابق**، ص ١٠٣، كذلك انظر قراءة الناقد أجزاء من معلقة زهير، ص ٩٩ ثم أحكامه على الكثير من شعر حمزة شحاتة على أنها جمل تمثيل خطابي أو جمل صوتية، ص ١٠٣ وما بعدها.

(٥٠) هذه القراءات مثبوتة في كتب الغذامي كلها، لكن الدراسات المنصوص عليها هنا موجودة تحديداً في **المشاكلة والاختلاف**، **والقصيدة والنص المضاد**.

(٥١) **الخطيئة**...، ص ٧٦، انظر أيضاً ص ٦٦، ص ٨٥.

(٥٢) **الموقف من الحداثة**، ص ١٠٧.

(٥٣) **الخطيئة**...، ص ٥٣.

(٥٤) **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

(٥٥) **الخطيئة**، ص ٥٣.

(٥٦) **المرجع السابق**، ص ١٩. ويشبه هذا القول ما أورده الجاحظ في كتابه **الحيوان** عن الشعر باعتباره نتيجة إشارية الكلمة لا نتيجة لدلالتها المعجمية.

(٥٧) **نفسه**، ص ١٠٩.

(٥٨) **نفسه**، ص ٨٧.

(٥٩) **نفسه**، ص ٨٨.

(٦٠) **نفسه**، ص ٨٨.

(٦١) **نفسه**، ص ١١٧.

(٦٢) انظر **Plaisir.** op. p. 30

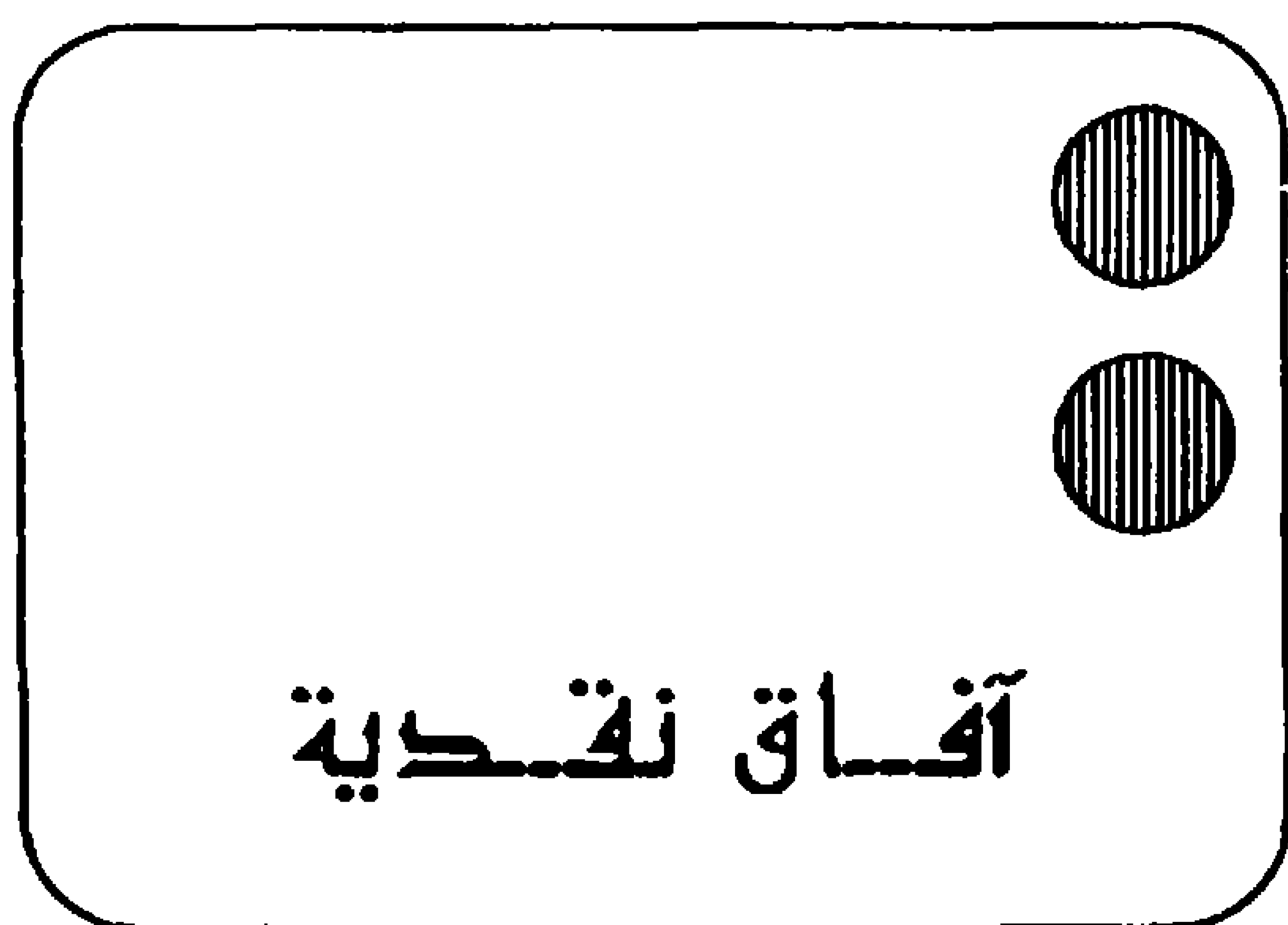
(ترجمة منذر عياشي للكتاب سيئة وركيكة وغير قابلة للقراءة المتعة ولذا لا نحيل إليها هنا).

(٦٣) م. س. **Plaisir**. op. p. 36

(٦٤) يجب الإشارة إلى أن القدماء أدركوا جيداً القيمة الجمالية للنصوص كغيرهم لكن وعيهم بها هو الذي نحكم عليه بالسلبية بالنسبة إلى الوعي النقدي - الجمالي الحديث.

(٦٥) **بنية اللغة الشعرية**، ص ١٥.

(٦٦) **تشريح النص**، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص ١٣.


آفـاق نقـدية



مدخل إلى قصيدة النثر*

٢ـ من ميلاد النوع إلى بودلير

سوزان برنار **

٢ ـ آلويزيوس برتران وميلاد النوع

فى نهاية عام ١٨٢٨، أو بداية عام ١٨٢٩ ـ تقريبًا ـ شهد «سانت ـ بوف» وأصدقاؤه، ذات يوم، ظهور «شاب طويل ونحيف، عمره واحد وعشرون عامًا»، له سحنة «ساخرة ولطيفة»، ومظهر «خجول وأقرب إلى البدائية»(١٧٠). هذا الزائر الغريب الذى ظهر ـ كما كانوا يعتقدون ـ من إحدى حكايات هوفمان الشعبية ـ لم يكن سوى «لويس برتران» الذى وصل لتوه من مسقط رأسه «ديجون»(١٧١)، والذى لم يكن قد اتخذ بعد اسم «آلويزيوس» الرومانتيكى(١٧٢).

أخذ يتلو علينا ـ على ما أضاف «سانت ـ بوف» ـ دون إلحاح منا، وبصوت متقافز، بعضًا من قصائده الغنائية النثرية الصغيرة، التى كان المقطع منها، أو الآية المحكمة، تتخذ مظهرًا إيقاعيًا دقيقًا: لقد حصلنا، منذ ذلك الحين، على تطبيقات فى كتاب «الحُجّاج البولنديون» المترجم، و «أحاديث مؤمن».

هكذا كان الظهور الأول، فى النادى الرومانتيكى، لمن أبدع لتوه قصيدة النثر(١٧٣). ظهور باهت يتلوه مصير بائس: لقد سجل «برتران» نفسه (مثل «رابيه») على رأس هذه القائمة السوداء لـ «ملعونى» قصيدة النثر، التى سنشهد فيها ـ عما قليل ـ ظهور أسماء أكبر (رامبو، لوتريامون) وقد

---

* المقال ترجمة للمقدمة التاريخية: Le Poème en Prose avant Baudelaire: Aperçu Historique.

من كتاب Suzanne BERNARD, **Le Poème en Prose de Baudelaire Jusqu'a nos Jours,** Libraire Nizet,Paris (V),1988.

وقد نشرنا الجزء الأول فى العدد السابق، واحتفظنا فى هذا الجزء بترقيم الهوامش متمما لهوامش الجزء الأول.

** ترجمة: راوية صادق: فنانة تشكيلية ومترجمة. تقوم حاليا بإنجاز الترجمة العربية الكاملة للكتاب. راجع الترجمة الشاعر رفعت سلام.

عاقبهم القدر، فيما يبدو، لأنهم أرادوا الخروج عن طريق الكتابة المرسومة. وفى مارس ١٨٤١، مات الشاعر الشاب فى المستشفى عن ٣٤ عاما، معزولاً، بلا مورد، وبلا أصدقاء تقريبًا. وبعد وفاته، نُشر مؤلَّفه «جاسبار الليلى» أخيراً، لدى «فيكتور بافى» عام ١٨٤٢ ـ بعد معاناة استمرت عدة أعوام لدى الناشر «راندوييل» ـ تتصدره ملحوظة لـ «سانت ـ بوف»: وكان أن سقط فى اللامبالاة التامة؛ فـ «هى ليست إطلاقًا هذه الصفحات الأليمة، التى كتبها برتران بسوداوية، هى التى ستضيف بعضاً من البريق إلى الشهرة الشعرية للأيام الماضية»(١٧٤). ويبدو أن «سانت ـ بوف» اعتقد أيضاً ذلك، وهو الذى أخذ يسترجع، بتعالٍ متساهل، هذه «الطرائف القوطية الصغيرة»، وهذه «الانطباعات الذهنية الصغيرة» لبـرتران، وهو يأسف على أنه لم ينشر «بعض الروايات التاريخية»، على نطاق واسع.

ثأر غريب. فقد نُشر المؤلَّف بعد وفاة صاحبه، وأخذ العمل يتقدم ـ عبر السنين ـ بطريقة شبه سرية، ويخصب ـ خلال مروره (وهو ما سنشهده فيما بعد) ـ التردد الغامض لبودلير ولوتريامون ومالارميه، ليحصل أخيراً ـ من النقاد الحديثين ـ على اعتراف حقيقى: لقد ذهب بعضهم إلى حد منح «برتران» مكانًا سامـيًا فى الفلك الشـعرى، لابوصفه كوكباً بسيطا تابعا للشعراء الرومانتيكيين، بل رائداً (مع نرفال وبودلير)، لـ «الخيمياء الغنائية»(١٧٥).

ولا شك أن «آلويزيوس برتران» ما كان ليستحق هذه المهانة، ولا هذه المبالغة فى التكريم. أمن الضرورى أن نقول إنه لا يقارن بـ «نرفال»، ولا «بودلير»؟ ورغم ذلك، فإننى أعتقد أن «جاسبار الليلى» سيظل ـ حسب عبارة «شواب» (الذى تضعه دراسته الجميلة ـ بصورة قاطعة ـ بين رواد الشعر الحديث)(١٧٦) ـ «مفصلاً أبديا للتاريخ الأدبى»: وذلك ـ بالتحديد ـ لأن ثمة شعراً مكتوبًا بالنثر يبدأ فى «جاسبار»، ولأن «برتران» هو المبدع الحقيقى (وهى المسألة التى لم تتم مناقشتها أبداً، فى اعتقادى)(١٧٧) لقصيدة النثر باعتبارها نوعًا أدبيًا.

إن أصالة «برتران» تتفجر عند مقارنة «أناشيده الغنائية» بتلك التى نشرتها ـ وقتئذ ـ دفاتر الرومانتيكيين التذكارية: فلا تركيب عبارات طنانة، ولا هيللينية مستعارة، ولا غرائبية حسب الطلب؛ ولكن تصويرية خاصة، شخصية تمامًا، تخدمها تقنية دافعة لعبارة النثر. لقد أراد «برتران» ـ وهو ما لا يمكن إنكاره ـ أن يكتب **قصائد**، لا نثراً منغمًا بشكل أو بآخر (كتب إلى ناشره ـ قبل وفاته مباشرةً ـ يوصيه بأن «يوسِّع بين كلمات الصفحة، كما لو كان النص شعراً»)(١٧٨)، بل كان يبالغ فى الدقة إلى حد الرغبة فى إلغاء «وقائع جاسبار»(١٧٩)، لأنها ذات طابع حكائى مبالغ فيه. ولابد أن نكون ممتنين له لأنه رأى أن هذا النوع الجديد يتطلب قواعد جديدة، وأنه لم يكتف بتقليد صيغة توصف بـ «الشعرية»، أو محاكاة بعض إيقاعات الشعر المنظوم لتشكيل قصيدة نثر، ولأنه تولى ـ من ناحية أخرى ـ المبادرة العبقرية بإحلال ـ محل القصائد الغنائية الغرائبية والترجمة المستعارة ـ قصائد العصور الوسطى الغنائية والخيالية التى تحتفظ ـ مع تغريب القارئ فى الزمان، هذه المرة، لا فى المكان ـ بمذاق أصيل، وتضرب بجذورها فى روح المؤلف نفسه.

فى ملتقى المؤثرات: رومانتيكية برتران

لاشك أن الشاب القادم من «ديجون» كانت له ـ بفضل عصره ووسطه ـ فرصة الوجود فى نقطة التقاء المؤثرات الكبرى: تلك التى كانت، حتى الآن، تقود قصيدة النثر إلى ازدهارها الكامل بوصفها شكلا من ناحية، وتلك التى استطاعت ـ بصورة أفضل، من ناحية أخرى ـ أن تقود «برتران» إلى طريقه الخاص، وتحدد طابع إبداعه. وامتلك «برتران» ـ من جانبه ـ المزاج القابل للتفاعل مع مؤثرات كهذه، والاهتزاز كقيثارة هوائية مع كل النسمات التى تتحرك فى الهواء.

وهكذا، يبدو أنه كان حساسًا لتأثير «شاتوبريان» ـ الذى كان يقوم بالتدريس، من عام ١٨٢٠ إلى ١٨٢٨، فى «جمعية الدراسات» فى ديجون (التى كان «برتران» عضواً نشطًا بها)(١٨٠) ـ وكانت «أغنياته» تقدم، كما سبق أن قلت، نماذج للإيجاز، والتصويرية، والبناء فى مقاطع.

لقد خضع ـ شأنه شأن جميع كُتاب عصره ـ لتأثير المجلات والدفاتر التذكارية التى كانت تحتفى ـ آنئذ ـ

بالمقطوعات النثرية الموجزة، سواء كانت مترجمةً أم لا، وساهم «برتران» فى صحيفة إقليمية «لوسبكتاتور دى ديجون»، ونشر فيها عدة مقالات. وسنرى أن أحد هذه «الأشياء المرئية» - «أكتوبر» - سنصبح، بعد استعادتها وتحويلها، جزءاً من «جاسبار الليلى» (١٨١) (طبقًا لصيرورةٍ ما، سيحدث أن يتبعها - أيضاً - «بودلير» و «ومالارميه» فيما بعد). وقد رأس صحيفةً أخرى - «لو بروفنسيال» - نشرت، عام ١٨٢٨، أول «أناشيده الغنائية» (أو كما كان يقول «لوحات مضحكة»). وعرف - بالتأكيد - «حوليات رومانتيكية» التى سينشر فيها، عام ١٨٣٠، أحد أناشيده الغنائية «الكوخ القش»، وكان بمقدوره أن يقرأ فيها - طوال أعوام سابقة - «الأناشيد الغنائية» لكل من «رابيه» و«بليسييه».

وقد تأثر (وهذا التأثير يقع - فى آن - على الشكل والإلهام لديه) بالأناشيد الغنائية الأجنبية التى انتشرت موضتها وقتئذ فى «جوك دازلدين»، والأناشيد الاسكتلندية الثلاثة التى ترجمها هو بنفسه (فى شعر منظوم!) لـ «والترسكوت(١٨٢)»؛ ووجد نماذج للاستلهام فانتازيةً ومن العصور الوسطى، مثلما وجدها فى الأغنيات ذات الشكل الثابت واللازمة المتكررة. فهل يجب أن نذكر - مرةً أخرى - أنه، عبر ترجمة الأغنيات والأناشيد الغنائية، قد توطنت - فى فرنسا - فكرة أن بالإمكان نقل أوزان معينة وبعض الموضوعات الشعرية إلى النثر؟ وفيما يتعلق ببرتران - على نحو خاص - فقد مارس عليه ديوان «لوييف - فيمار» الذى ظهر عام ١٨٢٥ - (أناشيد غنائية، وأساطير، وأغنيات من إنجلترا واسكتلندا) - تأثيراً حاسمًا، فيما يبدو: فعلاوةً على احتوائه على الأناشيد الغنائية المترجمة عن اللغة الاسكتلندية، وخاصةً «جوك دايزلدين»، فإنه يقدم نماذج متميزة من هذه التكرارات واللازمات، التى تمثل أحد قوانين النوع. كما نجد فيه عدداً من «الأناشيد الغنائية» الفانتازية، وجميعها مأهولة بالأشباح والسحرة، بالأرواح وحوريات البحر التى تلعب دوراً كبيراً فى الأدب الشعبى. ولا أستطيع مقاومة رغبتى فى ذكر «نشيد الناياد» الذى لم يستطع «برتران» إلا أن يتذكره وهو يكتب «حورية البحر» (بل إننا نجد - من مقطوعة لأخرى - البناء الثلاثى لغالبية المقاطع):

مسكنى فى قلب الموجة، زنبقةُ الماء سريرى، واللآلئ الأكثر ألقًا التى تُدحرجها الأنهار معقودة حول ثديى ورأسى.

السمكة تسبح بتكاسل بجوار سريرى، وكثيرًا ما تمس زعانفها المرتعشة جبينى، وأنفاسها تصّاعد فى سكون نحوى، فيما تتدحرج الأمواج فوقها الهوينى.

تعالَ إذن فى هاتين الذراعين اللتين أفتحهما لك، تعالَ إلى هذا النَّدى الساحر، وستجدل بين أمواج الفضة شَعرى الحريرى.

عندى خاتم من طحالب النهر أغلقَته قُبلةٌ من طيف، سأتزوجك فى أضواء قمر المياه والعسل...آه! تَعالَ تَوج حُبى. (١٨٣).

ولا شك أن الفانتازى يزدهر فى كل ترجمات الأناشيد الغنائية الأنجلوساكسونية (١٨٤)، مرتبطاً - على أية حال - بنوع الأنشودة نفسها وبإلهامها الشعبى؛ وقد خصص «مريميه» - فى بحثه عن السمة المحلية - عدداً كبيراً من مقطوعات «جوزلا»، فى المقابل، للأشباح ومصاصى الدماء و «العين الحاسدة». وبالمثل، فيستعير «برتران» - كما سنرى - الخرافات الديجونية.

ويوحد «نوديه» - أيضًا - الخرافات الشعبية «الإيلليرية» بالفانتازى فى «سمارًا». والواقع أن تأثير «نوديه» - هو أيضًا - كان بارزاً على «برتران» الذى أهدى إليه أول قصيدة نثرية، «ضوء القمر»، «إلى مؤلف تريلبى» التى، ربما، استلهمها ليكتب «السمندل»(١٨٥). ويمكننا أن نعقد أكثر من مقاربة بين «سمارًا»، مصاص الدماء المرعب، «القزم المشوه والمرح»(١٨٦)، و «سكاربو»، القزم الضاحك (١٨٧) الذى يلاحق ليالى جاسبار، والذى «يعض فى الرقبة» ضحاياه، كمصاص دماء هو أيضًا، ويغرس فى الجرح «إصبعه الحديدى الذى احمر فى الأتون» (١٨٨). كما أن تأثير «هوفمان» قوى للغاية (مادام برتران سيستعيد حتى عنوان هوفمان ليجعل منه عنوانه الفرعى «خيالات على طريقة كالوت») (١٨٩)، وسيمتد إلى فترة متأخرة، وذلك - ببساطة - بسبب أن هوفمان لم يترجم فى فرنسا إلا اعتباراً

من عام ١٨٢٩، جزئيًا عبر «نوديه» الذى سيتأثر به «برتران».

ويجب أن نضيف أن هذا الميل إلى الفانتازى ـ الذى ترجع أصوله أساسًا إلى الأنجلوساكسونية والعصور الوسيطة ـ هو أيضًا نزوع رومانتيكى: فمنذ ما قبل ١٨٣٠، وهو ينعكس لا فى أعمال «نوديه» فحسب، بل فى «الأناشيد الغنائية» لهوجو («أسطورة الراهبة» و «محفل السبت»، على سبيل المثال). ومن الطريف أن نذكر أن برتران، وصديقه «برونيو»، عندما كانا رئيسى تحرير جريدة «لوبروفنسيال» الديجونية، نشرا، فى ٣١ أغسطس ١٨٢٨، مسرحية «حلم» الشعرية لـ «ألفريد دى موسيه» التى وصفها «برونيو» بأنها «مشهد فانتازى» و «حلم ردىء على طريقة سمار» (١٩٠). بمقدورنا ـ إذن ـ أن نرى، فى استلهام الفانتازى فى «جاسبار الليلى»، مظهرًا لرومانتيكية «برتران».

ولقد حان الوقت لتأكيد كل ما يدين به «برتران» للرومانتيكية، وربما ـ أيضا ـ كل ما تدين به الرومانتيكية لبرتران. ولا ننسى أن «لو بروفنسيال» ـ هذه الجريدة الديجونية التى كان يرأسها «برتران» و «برونيو» ـ كانت واحدةً من ألسنة حال الرومانتيكية فى الأقاليم، وأنها حازت على تشجيع «نوديه» و «هوجو» (١٩١)، اللذين أهدى «برتران» إليهما ـ عام ١٨٢٨ ـ أول أناشيده الغنائية، وأعلن عن نشر المجموعة تحت عنوان (لوحات رومانتيكية مضحكة)؛ (١٩٢) وأخيرًا، فقد عاش شاعرنا فى باريس من ١٨٢٨ إلى ١٨٣٠، فى أوج الجيشان الرومانتيكى، وارتاد «الأرسنال» و «سيناكل» نادبى هوجو، وقرأ فيهما مقطوعاته «القوطية» ـ «سيد موبان» (نظم) و «الماسونى» (نثر)، وعرف فيهما «سانت ـ بوف» و «أ. ديشام»، وكل الكتاب الشبان الذين التفوا حول رواد المدرسة الجديدة. ولن يكون كافيًا القول إنه خضع للتأثير الرومانتيكى: فقد ارتبط بالحركة على قدر موهبته، ووحد اتجاهاته الخاصة به بتلك الخاصة بالرومانتيكية. وإذا ما نحّينا جانبًا الاستلهام الإسبانى والإيطالى (١٩٣)، الذى واتاه من المجموعة بطريقة كتبية صرفة، فإن استلهامات جاسبار تطرح ثلاثة ملامح أساسية للرومانتيكية، فى توافق عميق ـ كما سنرى ـ مع الوسط الذى يعيش فيه ومزاجه الخاص به:

ـ الاستلهام الفانتازى، الملموس من قبل ـ كما سبق وقلت ـ فى قصص «نوديه» و أناشيد هوجو الغنائية، وهو ما ستمنحه ترجمات «هوفمان»، بعد ١٨٢٩، مزيداً من الأهمية.

ـ حب العصر الوسيط، و «القوطى»، والآثار التى ستكون «نوتردام دى بارى» مثالاً ساطعًا عليه. إنه «فيكتور هوجو» ـ حسبما نعلم من خطاب لبرتران (١٩٤). الذى علّم الديجونى الشاب «تهجى» بيوت وكنائس مدينته التى ولد فيها، الغنية بالماضى؛ وسيعرف «برتران» كيف يستخدم ـ كفنان ـ تصويرية الحياة، ولغة القرون الوسطى: فـ «الماسونى» الذى يرى «تماثيل تاراسكون» الحجرية تتقيأ ماء أكواخ الإردواز فى الهاوية الغامضة للممرات، والنوافذ، ومثلث القبة، والقباب الصغيرة، والأبراج الصغيرة» (١٩٥)؛ ألا يقدم لنا ـ مثلما يقول «سانت ـ بوف»، فى «لمحة» عن سيرة برتران الذاتية ـ «إحساسًا مسبقًا، فى شكل منمنمات، بباريس القديمة، التى يتم النظر إليها، فى روعة، من فوق أبراج نوتردام؟».

ـ النزوع إلى «الجروتيسك Grotesque»، المرتبط مع ذلك، بشدة، باستلهام العصور الوسيطة (١٩٦)، الذى نَظَّر له «هوجو» فى «مقدمة كرومويل». ونعلم أن «هوجو» قد جعل منه أحد محركات الفكر الحديث (بالتعارض مع العصور القديمة: فأحيانًا ما يمثل «الجروتيسك» «المشوه والمرعب»، وأحيانًا «الكوميدى والهزلى») (١٩٧). وفيما يتعلق بـ «الجروتيسك»، يستعيد هوجو «الكائنات الوسيطة» التى تسكن «التقاليد الشعبية للعصور الوسطى» و «محفل السبت المرعب»، والشيطان، والمزاريب؛ ويستعيد ـ أيضًا ـ الكوميديا الإيطالية، بالإضافة إلى «كالوت»، الـ «مايكل أنجلو الهزلى» (١٩٨)، (وهو أمر ممتع، إذا ما فكرنا فى «برتران»). كانت كتابة «فانتازيات على طريقة كالوت» مشروعًا رومانتيكيًا، بقدر ما هو هوفمانى (نسبة إلى هوفمان). ولكن لابد من تأكيد أن هذه الاتجاهات «الرومانتيكية» الثلاثة: الميل إلى الفانتازى، وحب العصور الوسطى، ودور «الجروتيسك»، قد وجدت ـ لدى «برتران» أرضًا خصبة تمامًا، وذلك بسبب مؤثرات شبابه «البورجينى»، ونزعاته المزاجية العميقة، فى آن. وعلى غرار «شاتوبريان»، قضى لويس الصغير طفولته فى بلد مترع بالأساطير، واسترجع، فيما بعد، جولاته فى وادى سوزون، وصيده فى «مخاضات تيى الصاخبة» (١٩٩)، حيث يختبئ «جان دى تيى»، «حورى البحر الداهية والخبيث» (٢٠٠)، وزياراته لكنيسة نوتردام دى إيتان، «منبع الأشباح والساحرات، وصومعة الشيطان!». ومحفل السبت هذا الذى سيصفه فى (جاسبار)، والتقاليد الشعبية

لساحل الذهب، ألم تنقل لنا الأوصاف المرعبة للمكان؟ (٢٠١) والواقع أن كل هذه الأساطير قد وجدت البيئة الأكثر ملاءمة في نفس خيالية لمراهق حالم بطبيعته، مغرم بالتنجيم والسحر، «يهب نفسه لوهم طفولي»، فيما يقول لنا شقيقه إنه «كان يسمع أصواتاً مجهولةً كانت ترعاه في سكون الليل»(٢٠٢). وهكذا، نرى التهيئة لشعر لا ينطوي على أي شئ مصطنع، رغم أنه مسكون بالسحرة والتجليات الفانتازية؛ لأنه ـ من ناحية ـ يغرس جذوره في أرض بورجينيون القابلة للزراعة، وفيما هو حميمي لدى «ألويزيوس»، من ناحية أخرى. وسيكون له أن يرى ـ بلا جهد يذكر ـ «الحورية» في المطر، و «السمندل» في الشعلة، و «جان دي تيي» في جداول المياه.

ولا شك أنها كانت ـ أيضًا فرصة مواتية لبرتران أن يجد نفسه وقد سكن ـ في قلب الرومانتيكية «القوطية» ـ هذه المدينة القديمة «ديجون» التي تغنى بها شعراً ونثراً(٢٠٣)، والتي كانت تقدم له ـ من كل ناحية ـ ذخائر من العصور الوسيطة: كنيسة نوتردام بعذرائها السوداء، ومزاريبها ودقاق الساعة(٢٠٤)(*)، و «المورميون»، المكان السابق لتنفيذ الإعدامات(٢٠٥)، حيث جرس سان ـ جان(٢٠٦). هذا الطابع المحلي الشهير الأثير لدى الرومانتيكيين (الذي بدونه ـ كما يقول «مريميه» بتهكم عام ١٨٢٧ ـ «ما من خلاص أبداً»(٢٠٧) لن يحتاج «برتران» إلى الذهاب بعيداً للبحث عنه في إسبانيا، أو في الشرق، أو في «إيلليرى»؛ فهو في متناول يده، وبضع إشارات محدودة ستكفي لتبرز ـ من ميدان كوردولييه إلى كنيسة ديجون ـ عصوراً وسطى حيةً بكاملها، مألوفة وتصويرية. وحتى لو لجأ «برتران» ـ أحيانًا ـ بصورة شديدة الوضوح وزائدة، إلى سقط متاع مفردات العصور الوسطى، فهو ما يرادف المصطلح الكلاسيكي الجديد، الطنان والغامض، الذي كان يستخدمه في بعض مقطوعات شبابه المنظومة(٢٠٨). لكن، لابد أن نضيف أن «براتران» «ليس مجرد رومانتيكي فحسب، مريض بالتصويرية، يبحث ـ بأي ثمن ـ عن الطابع المحلي: فهو ـ أيضًا، وحقًا ـ رجل من العصر الوسيط، تمثل ديجون المنتمية للقرون الوسطى ـ بالنسبة إليه ـ واقعًا جوهريًا: عقلاً مسكونا بالرؤى، يعيش في علاقة غريبة مع الشيطان (جاسبار). وإذا ما كان الفنان ـ «برتران» ـ يستخدم، بطريقة شديدة الوعي، آداب ومعتقدات العصور الوسطى، فليس باعتباره أثرياً، إذ لا ينقب في ماضٍ ميت، لكنه يستكشف عالمه الخاص الملئ بالشياطين والأشباح، وهو يسيطر على هذه الشياطين التي تلعب به ككاتب. ما من شئ أكثر غرابة، على نحو خاص، من الانشطار الذى يرى «برتران» نفسه ـ من خلاله ـ مرتعاً للشيطان، أو لـ «سكاربو»، وهو يهلوس، ويتخذ من هلوسته نفسها مادةً للفن(٢٠٩).

هذا الامتزاج بين الاستبصار والضلال، بين الواقعية والشعر، بين الهلع والسخرية، يمنح أجزاء (جاسبار) الفانتازية وقعاً أصيلاً، بصورة مؤكدة. من هنا ـ أيضًا ـ يتكشف «برتران» رجلاً من العصور الوسطى، قرينا لهؤلاء الفنانين الذين يخلطون ـ في «رقصاتهم الجنائزية» ـ بين الهجاء الساخر والشعور الصادق بالهلع(٢١٠). ويستمد حوار «سكاربو» الساخر(٢١١) نكهته من ذلك؛ و «برتران»، لا «هوجو»، هو الذى يوحد الجروتيسك بالفانتازي في «محافل السبت» هذه، حيث نرى السحرة يطيرون، «البعض فوق المكنسة، والبعض فوق الملاقط الصغيرة، و «ماريا» على يد المقلاة»(٢١٢).

هذا الميل إلى «الجروتيسك» أكثر أصالةً لدى «برتران» مما لدى رومانتيكي آخر: فطبيعة «برتران» العميقة، ومزاجه الفني أيضًا، يحملانه على الاستناد إلى «كالوت» على نحو ما يفعل في «مقدمته». وفضلاً عن التجليات الفانتازية، فإنه يلذ له نحت الشخوص الجروتيسك، أو ذات المشية المتخلعة (مثل «أصابع اليد الخمسة»)(٢١٣)، أو الـ «مرهف» الذي تشبه أسنانه المشحوذة على شكل القرن ذيل التاراسك»(٢١٤)، والمواقف الهزلية الخاصة بالمستشار في «سيريناد»(٢١٥)، أو السيد جان الذي توقع به الكلاب «التي تجرجر سراويله السوداء»، «مثل شخص مصاب بالنقرس على عكازيه»)(٢١٦). يمنح الإيجاز، ووضوح المعالجة، مذاقًا خاصًا لهذه المنحوتات الصغيرة التي تزين بتوفيق كبير ـ مثلما في «البوهيميين» أو في «باللي» الموجودة في «كالوت» ـ طبعة «ب. جيجان» من (جاسبار الليلي). ويكاد يكون من السطحي أن نذكر الأهمية التي يمنحها «برتران» ـ البصري الكبير، وعاشق التصوير الزيتي ـ (٢١٧) المؤثرات التصويرية، والتناقضات العنيفة بشكل خاص، كالأسود على الأبيض: فإذا ما

* Jaquemart: شخص من الخشب أو المعدن يحمل مطرقة يقرع بها ساعة الحائط. وهو ـ أيضا ـ لعبة شعبية.

كانت «مؤثرات الليل» تفيض فى أعماله (سيطول الحديث لو رصدناها جميعًا) [٢١٨]، فلا يرجع ذلك لحب الغموض الليلى فحسب، لـ «الليل وهيبته» (عنوان الكتاب الثالث من «جاسبار») ، بل يرجع أيضًا إلى ذائقته؛ بوصفه فنانا تصويريًا. حب الليل، والتناقضات العنيفة: هنا أيضًا، تلتقى ميول «برتران» الشخصية مع تلك الخاصة بالرومانتيكية الهوجوية.

أنريد الآن أن نعرف كيف يعبر «برتران»، فى آن - تحت تأثير الأناشيد الغنائية الأنجلوساكسونية والرومانتيكية «القوطية»، وفى ظل انطلاقة لا تقهر لقوى طبيعته العميقة شاعرا وفنانًا - من محاولات شبابه (١٨٢٧ - ١٨٢٨) إلى صيغته الشخصية والنهائية فى «الأناشيد الغنائية النثرية»؟ ينبغى لذلك - ولا يتسع المقام للمقارنة بالتفصيل بين قصائد جاسبار والنسخ الأولى، المنشورة عام ١٨٢٨ فى صحيفة «لو بروفنسيال» فى ديجون: مقارنة «الغسالات» بـ «جان دى تيى» [٢١٩]، و «القرع والمزمار» [٢٢٠] بـ «لحن جان فيتو السحرى»، ونسختى «قلعة ولجاست» [٢٢١] . وسأكتفى بذكر «الحالتين الخاصتين» بـ «ضوء القمر»، كطابع مميز، إذ احتفظ بنسختها الأولى «بيتى» [٢٢٢] أحد أصدقاء شباب الشاعر. وهذه النسخة الأولى تحمل تاريخ منتصف ليلة ٧ يناير ١٨٢٧ :

> فى الساعة التى تفصل بين يوم وآخر، عندما تنام المدينة فى سكون، استيقظت ذات ليلة شتوية مذعورًا، كما لو أننى سمعتُ من ينطق باسمى إلى جوارى .
>
> كانت غرفتى شبه مظلمة: القمر يرتدى ثوبًا من بخار مثل ساحرة بيضاء، يحرس نومى ويبتسم عبر زخرفات الزجاج الملون.
>
> دورية ليلية تمر فى الشارع: وكلب بلا مأوى ينبح فى ملتقى طريق قفر، والجدجد يغنى فى بيتى .
>
> وسرعان ما خفتت الأصوات تدريجيًا: كانت الدورية الليلية قد ابتعدت، وكانوا قد فتحوا بابًا للكلب المسعور المهجور، والجُدجُد، بعد أن تعب من الغناء، راح فى النوم .
>
> وأنا، أكاد أكون قد خرجتُ من حُلم، وعيناى لاتزالان مبهورتين بعجائب عالم آخر؛ كل ما أحاط بى كان حلمًا ثانيًا لى .

آه ! كم هو عذب الاستيقاظ وسط الليل، عندما يوقظك القمر - الذى ينزلق فى السر حتى سريرك - بقُبلة حزينة !

وهاهى الآن «ضوء القمر»، كما نقرأها اليوم فى (جاسبار الليلى)، تسبقها عبارة توجيهية مستعارة من صرخة «حارس ليلى» :

> استيقظوا أيها النائمون
>
> وصلُّوا من أجل الموتى.

آه ! كم هو عذب - عندما ترتجف الساعة فى قُبة الحرس، ليلاً - النظر إلى القمر بأنفه الشبيهة بكارولوس من الذهب !

كان أبرصان يتحببان أسفل نافذتى، وكلب ينبح فى ملتقى الطرق، وجُدجُد بيتى يتكهن بصوت خفيض .

لكن سرعان ما لم تعد أذناى تستجْوبان إلا صمتًا عميقًا. كان الأبرصان قد دخلا مسكنهما القذر [٢٢٣]، مع لطمات جاكيمار الذى كان يضرب زوجته [٢٢٤].

كان الكلب قد سلك شارعًا صغيرًا، أمام حراب البوابة التى أصدأها المطر وأضجرتها رياح الشمال .

وكان الجُدجُد قد راح فى النوم، ما إن أطفأت آخرُ شرارة آخر ضوء لها فى رماد المدفأة .

وأنا بدالى - إذ الحرارة تسبب التشوش - أن القمر، عابس الوجه، يسحب لسانى مثل مشنوق ! [٢٢٥]

أن تكون القصيدة الثانية أكثر وصفية وتصويرية، فهو من الوضوح إلى حد عدم الاحتياج إلى تأكيده، فبرتران يبحث عن الطابع المحلى، لا المرتبط بالعصور الوسطى فحسب، لكن بمدينة ديجون، وقد أصبحت مفرداته محددةً وتصويرية (الجدجد يتكهن، والبوابة أصدأها المطر). أمّا ما هو أكثر لفتاً للانتباه، فهو تحول النغمة: حلم اليقظة غير المادى للشاعر تحل محله لوحة صغيرة محددة، ذات لمسة جروتسكية: فالقمر، الذى «يرتدى ثوبًا من بخار» أصبح «عابس الوجه»[٢٢٦]، له أنف «شبيهة بكارولوس من الذهب»، ولم يعد يوقظ الشاعر «بقبلة حزينة»، لكنه «يسحب لسانى مثل مشنوق». ويمكننا أن نشعر بمذاق خاص فى هذه السخرية الناشزة إلى حدٍّ ما، أو ـ على العكس ـ أن نأسف، مثلما يفعل «روهو»[٢٢٧] و «شواب»[٢٢٨]، على أن النسخة الثانية لم تحتفظ بالغنائية والسوداوية الحالمة لقصيدة شبابه. لكن، هل نلوم «برتران» على أنه أصبح «برتران» بكامله؟

واقعة مفارقة فى جميع الأحوال: ذلك الاهتمام الذى يبديه «برتران» ـ وقد وصل إلى امتلاك كامل لفنه ـ فى رفض الاتجاهات الغنائية لهذه الرومانتيكية نفسها التى ارتبط بها فى جوانب عدة. إنها ـ الآن ـ طريقة «بارناسية» قبل حالتها النهائية، وهى التى تمنعنا ـ فى (جاسبار) ـ من الوصول إلى أعماق روحه: ما من بوح فى عمله، على الأقل فى النثر[٢٢٩]. هناك ـ فحسب ـ بعض التلميحات فى أجزاء من «سيلف Silves»و «عنزة ميتة» و «ربيع آخر» (هى القصائد التى كان يفضها «سانت ـ بوف»)؛ ويمكننا أن نتساءل ـ أيضًا ـ عمّا إذا كان «برتران» قد تركهم يطبعونها كما هى، وهو الذى يحذف ـ بعناية فائقة ـ كل تلميح شخصى (إلى والدته، إلى أخته، إلى «شبابه فى إيطاليا»)، من مقطوعة «مدفأتى»[٢٣٠] (التى أرسلها إلى صديقه «برونيو»، فى شكلها الأولى، عام ١٨٢٩)[٢٣١]. أما بالنسبة إلى «قصائد منفصلة، مقتطعة من مخطوط المؤلف»، «الملاكان» وقصيدة «إلى السيد دافيد، النحات»[٢٣٢]، التى تؤثر فينا اليوم بشدة:

وقد رجوتُ، وأحببتُ، وغنيت، كشاعر فقير معذب !

وعبثًا يفيض قلبى بالإيمان، والحب، والعبقرية!

فلا ينبغى أن ننسى أنها لم تكن ـ بأية حال ـ مخصصةً لتشكل جزءًا من (جاسبار الليلى). وبالفعل، فالغنائية الحزينة ذات صلة واهية ـ إلى حدٍّ ما ـ ببقية العمل. فهدف «برتران» كان أن ينحت ـ بمهارة مدققة ـ قصائد قصيرة تصويرية، سيخفف من مذاقها الإيحائي أو الفانتازى موجاتٌ من الغنائية العظيمة. فبرتران ينتمى ـ فى جوانب معينة على الأقل ـ «إلي مدرسة الشكل، التي ستصبح، فيما بعد، مدرسة الفن للفن»، مثلما كتب «م. برونو» [٢٣٣]. وهو يتحدث ـ في مقدمته ـ عن «أساليب متنوعة، وربما جديدة، للانسجام والطابع المحلي، بوصفها نتيجة وحيدة. ومكافأة وحيدة»عن «هذيانه الضائع»[٢٣٤]، ولا شك أنه لم يكن تنقصه الخيلاء عندما كتب إلي «دافيد»، عام ١٨٣٧: «لقد حاولت خلق نوع جديد من النثر»[٢٣٥].

تقنية «برتران»: التكوين، الإيقاع، الصوتيات

جماليات الإيحاء

والواقع أن تجديد «برتران» الكبير يكمن فى محاولته أن يُحل فكرةً تقنيةً محددةً، وشكلاً راسخًا تمامًا ـ شكلاً مرنًا ـ كما يكتب «لالو»[٢٣٦] ـ دون أن يكون فوضويًا، أبدًا، مُحكمًا فنيًا، ومتسقًا منهجيًا ـ محل فكرة الغنائية التلقائية التى تخلق الإيقاع بنفسها، بلا قواعد ولا منهج.

ومثلما تبنى آخرون شكل «السونيت» فى النظم، تبنى «برتران» شكل «النشيد الغنائى»، المكون من ستة مقاطع (أحيانًا خمسة أو سبعة)، وذلك حتى الكتاب الرابع، على الأقل، الذى ـ انطلاقًا منه، على ما يلاحظ «برتران» نفسه ـ «لا تصبح بعض القصائد مثل سابقاتها، مقطعةً بانتظام فى مقاطع»[٢٣٧]. لكن ملحوظة «برتران» نفسه (الموجهة إلى ناشره) تفيدنا بأن هذه الكتب الثلاثة، الرابع والخامس والسادس، كانت ـ بسبب ذلك ـ «أقل أهميةً من وجهة نظر المؤلف». ومن الواضح ـ إذن ـ أن هذه القصائد النثرية كانت متميزةً ـ فى رأى «برتران» ـ بالتكوين من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع، وأنه كان يهدف إلى منحها شكلاً ثابتا، مشابهًا

لشكل النشيد الغنائى. رد فعل ـ ربما ـ ضد الاتجاه المؤسف نحو التدفق، الـذى أفسـد بعـض قـصـائد «رابيه»، و «ترجمات» نوديه: فبرتران يشعر بضرورة تلخيص القصيدة، وتركيزها حول العناصر الموحية، الأساسية، بمنح هذا الميل ـ الكامن دائمـًا فى النثر ـ إلى التـأمل الأخـلاقى، والبـوح الغنائى.

وثمة مثال سيبين لنا كيف سيستعيد «برتران» ويصلح من مقال حول أحداث آنية، نُشر عام ١٨٣٠ فى (لو سبكتاتور) ـ وهى جريدة كانت تصدر فى ديجون ـ ليحوله إلى قصيدة يدرجها فى (جاسبار). ونقطة الانطلاق هى ـ دائمـًا ـ حلم يقظة حول موضوع مستمد من الواقع ـ واقع اللحظة، ما نسميه «حدث الساعة» ـ وسواء تعلق الأمر بـ «أخلاقيات اللعبة»، أو بمشهد فى السيرك، فالموضوع ليس أساسيًا؛ لكن الصياغة الشعرية التى يمنحها له «برتران» ـ أو «بودلير» أو «مالارميه»(٢٣٨)، والمقارنة الدقيقة بين نسختين من «أكتوبر» ستوضح لنا أن التقنية قد تغيرت، فى الوقت نفسه الذى تغير فيه مفهوم الموضوع:

أكتوبر (مقال من عام ١٨٣٠)(٢٣٩)	أكتوبر (نص من «جاسبار الليلى»)(٢٤٠)
لقد عاد السافواريون الصغار، وأصواتهم الشابة تقرع الآن صدى صوت حينا. كان السنونو يتبع الربيع، وهم يسبقون الشتاء، والمطر المتقطع، الذى يضرب زجاج نوافذنا، وناقوس «سانت آن» الذى يرن فى كآبة بالغة، والمتسولة التى تحرك رماد مدفأتها الصغيرة، والشبان المتعجلون المتدثرون بمعاطفهم، والفتاة العابرة التى ترتدى معطفها المبطن بالفراء، والعربة الثقيلة التى تهتز على ضربات سوط الحوذى، وأشجار كستناء متنزهاتنا التى تتأوه، جرداء عارية، والريح التى تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة، وذلك الأفق الشاسع بلا لون، بلا أبعاد، الذى تستجديه، بلا جدوى، النظرات العابسة، من المتاريس، كل شئ يدعونا إلى أن نأوى إلى مخبأتنا الأسرية، ونضيق دائرة ملاهينا. ورغم هذا، فها هى ليالى السهر بجوار النار تجىء، السهرات المسرحية، عيد القديس مارتان ومشاعله، عيد الميلاد وشموعه المضيئة، رأس السنة وأوراق الزينة، الملوك، وحلوى الفول، الكرنفال وصولجان مهرجيه، وأخيراً عيد الفصح. عندئذ، سيكون قليل من الرماد قد مسح الملل عن جباهنا، وسوف يحيى السافواريون الصغار من أعلى التل النجع الذى ولدوا فيه.	لقد عاد السافواريون الصغار، وصراخهم يستجوب ـ الآن ـ صدى صوت حينا، ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء. أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يلطم أبواب منازلنا، ومطر متقطع يغمر زجاجات النافذة المصدوم، والريح تنشر أوراق «الدلب» الميتة فى المدخل المنزوى. ها هى سهرات العائلة تأتى فى عذوبة بالغة، عندما يكون الخارج كله جليداً، طبقات من جليد وضباب، وعندما تزهر ورود الياقوت على المدفأة فى جو الصالون الدافئ. ها هو عيد القديس مارتان يأتى بمشاعله، وعيد الميلاد وشموعه، رأس السنة وألعابه، الملوك وحبات فولهم، الكرنفال وصولجان مهرجيه. وأخيراً، عيد الفصح؛ بتراتيل الصباح المرحة؛ عيد الفصح الذى تتلقى الفتيات فيه القربان الأبيض والبيض الأحمر! عندئذ، سيكون بعض الرماد قد مسح عن جباهنا ملل أشهر الشتاء الستة، وسيحيى السافواريون الصغار النجع الذى ولدوا فيه من أعلى التل. لقد عاد السافواريون الصغار، وها هو صراخهم يستجوب ـ الآن ـ صدى صوت حينا، ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء.

وكما نرى، فالنص الأول أكثر وصفيةً وحكائية، بينما الثانى أكثر إيحاء. لقد ألغى «برتران» كل الإشارات الديجونية الصرفة، الموجهة إلى قراء «لو سبكتاتور»، والتصويرية المفرطة قليلاً ما فى المحلية، والمتسلسلة فى البدائية، على نحو خاص؛ واحتفظ ـ فقط ـ ببعض التفاصيل الملموسة التى تميز الفصل السنوى (وتجعله أكثر إيحاء: تحل «الريح تنشر أوراق الدلب الميتة فى المدخل المنزوى» محل «الريح التى تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة»). ويفرض ـ بشكل خاص ـ على مقطوعته التقسيم إلى مقاطع، يكوّن كل منها لوحةً صغيرةً متميزة؛ ويتجنب الشاعر الربط، والانتقالات التى كان

الصحفي يسعى لها (ألغيت ـ على سبيل المثال ـ الجملة الخطابية الطويلة: «المطر المتقطع.. الريح.. ذلك الأفق.. كل شئ يدعونا إلى أن نأوى إلى محباتنا الأسرية»). ويتسارع الإيقاع ليقودنا ـ عبر موكب سريع من الأعياد ـ نحو عيد الفصح، نقطة نهاية الشتاء، ومقطع يتوج القصيدة؛ في حين أن عيد الفصح ـ في النثر ـ كان يغلق التعداد في كلمتين. وأخيراً، يستعيد «برتران» ـ كرجع صدى، كي ينهى مقطوعته ـ مقطعه الأول، وفقًا لتقنية «شعرية» سبق اختبارها(٢٤١).

هاهنا، نرى «إبداع» برتران ـ في الصميم ـ وبراعته التقنية التي ربما لم تكن بلا مخاطر. فإذا ما كان التقسيم إلى مقاطع يسمح بمنح القصيدة بناءً أكثر دقة، وتوازنًا أفضل، فلا نستطيع أن نمنع أنفسنا من اكتشاف ميكانيكية معينة في تكوين من هذا النمط؛ إذ يقطع النص بطريقة عشوائية ـ على نحو أو آخر ـ إلى «شرائح» من الأبعاد نفسها. ونشعر بقلق عندما نفكر أن نسقًا كهذا يسمح لأى كاتب فقير الموهبة بالحصول على «قصيدة»، انطلاقًا من مقال في جريدة.

وعلى أية حال، فما إن يتضح المظهر «الفني» والشكلي الإراديين لقصائد «برتران» الغنائية، حتى يقودنا كل شئ إلى أن نتعرف فيه على تقنية شديدة الدقة، لا تترك شيئًا للصدفة (هل يجب أن نقول للتلقائية؟): لا معمار القصيدة العام، ولا معمار المقطع، ولا تركيب الجملة، سواء تعلق الأمر باختيار الكلمات أو بنظامها.

(١) إن البحث ـ بالنسبة إلى مجمل القصيدة ـ عن وحدة «معمارية» (الذى تم تسهيله بالبناء في مقاطع) محسوس للغاية، لكن التصميم ـ مع ذلك ـ لا يتغير أبداً: فما بين فاتحة وخاتمة، هناك ثلاثة أو أربعة مقاطع موزعة بشكل متماثل، هذا التماثل الذى يتم التشديد عليه ـ بشكل عام ـ بطريقة مدرسية، وذلك بتكرار الألفاظ نفسها في بداية كل مقطع: ففي «كوخي القش»، هناك ثلاثية(٢٤٢) الصباح ـ المساء ـ الليل:

ولكن الشتاء، أية متعة ! عندما في الصباح ...

أية متعة ! في المساء ...

أية متعة ! في الليل ...

ونجد التركيب نفسه، مع «التكرارات» الثلاثية في «قداس منتصف الليل»(٢٤٣)، وأربعة تكرارات في «الغرفة القوطية»(٢٤٤). وفي «ضوء القمر»، كما سبق ورأينا، فيما بين الفاتحة والخاتمة ـ المخصصتين للقمر، واللتين تتبعان نسقًا سبق أن استخدمه «رونسار»(٢٤٥) ـ يمهد الثاني للموضوعات الثلاثة التي ستتطور في المقاطع الثلاثة التالية: البرصاء، الكلب، الجُدجد.

وبين هذه المقاطع، تدخل ـ أحيانًا، وإن يكن نادراً ـ لازمة مخصصة لتأكيد حركة مستمرة: في «الصيد»(٢٤٦)، «وكان الصيد يمضي، ويمضي، والنهار كان مضيئًا»؛ وفي «البغّالون»(٢٤٧)، إنها طريقة عادية في الأناشيد الغنائية الشعبية، وعلى سبيل المثال، في ترجمات «لويف ـ فيمار»، كما نجدها في أناشيد «فيكتور هوجو» الغنائية المنظومة. واستطاع «برتران» استعادتها في مقطوعاته الأولى (تحمل «البغّالون» تاريخ ١٨٢٧)، إضافةً إلى طريقة نهاية المقطع ذات الصدى، التي سيتخلى عنها فيما بعد(٢٤٨). لكنه في الأعمال التالية، سيتبنى، عن طيب خاطر، نسق استعادة المقطع الأول؛ بوصفه مقطعًا ختاميًا، يقفل العمل على نفسه: نجد هذا النسق لا في «أكتوبر»(٢٤٩) فحسب، بل أيضًا في «المساء على الماء»(٢٥٠)، و «ربيع آخر»(٢٥١)، و«الخيميائي»(٢٥٢):

... ـ لا شئ أيضًا! وعبثًا تصفحتُ طوال ثلاثةِ أيام وثلاث ليال، على ضوء المصباح الشاحب، كتب ريمون لول الغامضة!

لكن لا شئ أيضًا! ـ وطوال ثلاثة أيام أخرى وثلاث ليالٍ آخر، سأتصفح، على ضوء المصباح الشاحب، كتب ريمون لول الغامضة!

كل هذه الأساليب البنائية ـ التي سأصفها بأنها أساليب «دائرية» ـ هي من الوسائل التي تسمح للكاتب بالتركيب، بدلاً من العرض، بشكل خطِّي (وهو عيب بعض القصائد الغنائية الطويلة والرابسودية، مثل نشيد «حسن أغا» الغنائي)، وتنظيم أجزاء قصيدته بطريقة موسيقية تقريبا، وتأسيس توازن معماري. إن الإرادة التركيبية والفنية تقود وتراقب الإلهام بلا انقطاع، كما سيكون عليه الحال بالنسبة إلى كل «شعراء

النثر»، الذين يسيطر عليهم هاجس جمالي شكلي ومحدد تماماً.

(٢) والملاحظات نفسها ستنطبق على تركيب المقطع، وتنظيمه التماثلي ـ مع ملاحظة أهمية نسق الطباعة الذى يستخدمه «برتران»، بصورة منهجية تقريبا مثلما يستخدم شعراء العروض تغيير السطر ليفرضوا وقفةً ما، وترقبًا معيناً: إنها «الشّرطة» التي سيكثر استخدامها عنـد «رامبو» و «مالارميه». وتؤكد الشرطة ـ في فصلها بين أجزاء السرد المختلفة ـ تركيب المقطع: بناء ثلاثيًا في «جَد أبي»(٢٥٣)، ورباعيا في «الرجل الثاني»(٢٥٤)، وتركيبًا أكثر تعقيداً ـ يمكن وصفه بأنه متعدد الأصوات ـ في «حُلم»(٢٥٥) حيث تتتابع ثلاثة أفعال بشكل متواز، بفضل الشّرطة، وكل مقطع يستعيد ـ على التوالي ـ الموضوعات الثلاثة:

... ـ نحلة على الأسوار التى شققها القمر، ـ غـابة تخترقـها دروب ملتوية ـ والمورمـون محتشدون بالقبعات وأغطية الرأس.

ويصبح الإيقاع نفسه محسوسًا بصورة أكبر بهذا التقسيم للجملة، أو المقطع، إلى عناصر ذات أطوال متباينة: نرى الإيقاع يتسع ـ على سبيل المثال ـ في سلسلة من أساليب التعجب التى تستهل «الرجل الثاني»:

جحيم ! جحيم وفردوس ! ـ صرخة يأس ! صرخة فرح !تجديف المنبوذين ! حفلات المُصطَفين الموسيقية ! ـ أرواح الموتى الشبيهة بسنديان الجبل وقد اقتلعته الشياطين !

والأثر الناتج مزدوج: أثر التناقض بتجميع أساليب التعجب المتضادة، اثنين اثنين، وأثر اتساع الإيقاع، حيث ينقسم المقطع إلى أجزاء ذات أطوال متزايدة.

وفى موضع آخر، وبتوافق مع المعنى، ستأتى الشّرطة، على النقيض لتكسر الإيقاع، وتنتج أثر الانقطاع:

لكن سـرعان مـا ازرقَّ جسـده، شاحبًا مثل شمع الشـمعة، وامـتقع وجـهه واصفر، مثل شمع الذبالة الأخيرة ـ وفجأةً انطفأ(٢٥٦).

وفى هذه الحالة الأخيرة، تعمل الشّرطة بطريقة الإرجاء، وتسمح ـ أيضًا ـ بإطلاق خاتمة مفاجئة، بل تستطيع ـ حتى ـ أن تبرز كلمةً دالة، لا تسمح علامات الترقيم بفصلها:

كم ضـحك هازئًا ذلك المجنون الذى يهيم، كل ليلة، عبر المدينة المهجورة، وعين على القمر والأخرى ـ مفقوءة !(٢٥٧)

(٣) وسواء أكان إيقاع الجملة مشدداً عليه بالشّرطة أم لا، فعلينا ـ في جميع الحالات ـ ملاحظة تنوعه وقيمته التعبيرية: من هنا، يبدو «برتران» خبيراً حقيقيًا بالنثر، بارعًا في الإيحاء بالفكرة من خلال الإيقاع: إيقاع حيوى، صارم، لـ «المرهف»(٢٥٨)، (بخاتمته ذات الثمانية مقاطع التى تذكرنا بمونولوج «فيجارو» الشهير)(٢٥٩):

هل كنا سنتخيل أبدًا/ عند رؤية قيافتى المضحكة الانيقة/ أن الجوع المتوطن فى معدتى /يسحب منها ـ هى المعذبة ! ـ حبلاً ! يخنقنى كمشنوق !

إيقاع احتفالى لحلقة السحرة، الذين تجتاز أصواتهم الظلمات(٢٦٠) ـ «في شكل موكب» (وعلينا ملاحظة كيف أن «في موكب» ستكون أقل طنطنة)؛ إيقاع راقص في غاية التحديد لـ «أغنية الأقنعة».(٢٦١)

... لهذا البهاء السحرى/ للثريا/ لهذه الليلة الضاحكة/ مثل النهار.

يستخدم «برتران» كل حيل النثر. وثمة مثال مدهش نراه أكثر حريةً مما فى النظم: لقد نجح «برتران» فى خاتمة «مكتب خدمة المساء»(٢٦٢): «وأنا الحاج، راكعًا على انفراد تحت الأرغن، بدا لى أنى أسمع الملائكة وهى تهبط من السماء فى تناغم» ـ معجزة صغيرة من الاستحضار المتساوق والإيحائى، سواء عبر الصوتيات اللينة، الرطبة، والمتحركة (agenouillé راكع، ouïr أسمع، melodieusement فى تناغم)، أو عبر الحركة المتعرجة لجملة تمتد إلى «الظرف النهائى»(٢٦٣). والواقع أن هذا الموضوع كان قد عالجه، فى شبابه، فى منظومة من ثمانية مقاطع، وها هو ما استخلصه منها(٢٦٤):

وأنا الحاج لوتاس

مشبع بالأمل والكآبة،

أصلي بورع متواضع،

وكنت أتنهد على انفراد: هل،

هل هو أنتم أخيرًا، أيها الرب المخلِّص؟

مقطع لا هو بالبطيء ولا المتجانس، بل العكس تمامًا! ويتضمن «على انفراد: هل»المزعجة حقًا. فالنثر (نثر «برتران» على الأقل) يتأكد - إذن - بصورة أكثر سلاسة، وأكثر غنى من الشعر ذى الشكل الثابت.

وعلينا أن نلاحظ - مع ذلك - أن «برتران»، فى أغلب الأحيان، يتجنب «الطلاوة» (التى كثيراً ما سعوا إليها فى نثر القرن الثامن عشر الشعرى) - أحيانا - بتمزيق الجملة بالشُّرطات:

وأيضًا، - فلو لم يكن منتصف الليل، - تلك الساعة التى شعارها التنانين والشياطين! - والعفريت الذى يسكر من زيت مصباحى![٢٦٥]

وأحياناً بفرض قَطع «جامد» بعد «الصامتة»:[٢٦٦]

كل منهم كانت له كملعقة// عظمة/ من مقدمة ذراع ميت[٢٦٧].

إنه يبحث - فيما يبدو - عن النهايات الحادة للمقاطع[٢٦٨]، وعن «وقفات» العبارات الموجزة، على عكس الإيقاع الخطابى الذي يأخذ فى التضخم:

... خادمة دار الضيافة / التى تعلق على النافذة / طائر تدرج ميت[٢٦٩].

أى طريق أنجز منذ النثر «الموزون»، وفترات «قصائد» النثر الجميلة فى القرن الثامن عشر، وأيضًا فى القرن التاسع عشر، مع «مارشينجى»! إنها جملة «برتران» المتوترة والسريعة، التى انتهت إليها كل المحاولات بدءاً من «أوسيان» إلى «جوزِلا». ولا ينطبق ذلك على الإيقاع فحسب، فبعد عديد من كتاب النثر الشعرى، الذين يسكبون بغزارة - فى الأذن - طوفاناً من المقاطع اللفظية الرخيمة والعذبة، يتخلى «برتران» عن هذا المفهوم القَبلى للطلاوة الغزيرة، لهذا الأسلوب السيال على نمط واحد، وينوع الصوتيات فى ارتباطها بالفكرة، ولا يخشى الأصوات القوية، ولا التناقضات الحادة: ستتكدس النهايات المقفلة بقعقعاتها فى خاتمة «متسولو الليل»[٢٧٠]:

وهكذا حدث أن تَعلَّق على نار الشعلات، مع متسولى الليل، وكيل فى البرلمان، كان يسعى إلى مغامرات عاطفية، وصبية العسس الذين كانوا يحكون، دون ضحك، مآثر بنادقهم القديمة الفاسدة.

وسوف تستدعى الحروف الصافرة - بداهةً - صفير جهاز التقطير فى «الخيميائى»[٢٧١]، وسيوحى حرف الراء «ر» فى «البُرصاء» بـ «كركرة ثرثرة الساهرين المزعجة»[٢٧٢].

ومن بين كل هذا الجناس، الذى يستخدمه «برتران» بشكل منهجى حقًا، فإن بعضه لا يخلو من نكهة هزلية «القزقزة الساخرة» لـ «كمان جامبا الأوسط»[٢٧٣]، حيث قعقعة عظام الموتى التى تدوِى بدعابة جنائزية، فى الحملة التى كان «برتران» يأمل ألا يسمع فيها «سوى الهيكل العظمى للجندى الألمانى المرتزق»[٢٧٤]؛ وثمة موثرات تصويرية ساخرة ماكرة فى استدعاء الصبى «البكّاء» فى «أصابع اليد الخمسة»[٢٧٥]، و(بقريحة تنتمى تمامًا إلى رابليه) فى استدعاء الحاخامات اليهود الذين «يدندنون، ويخنخنون، ويبصقون، أو يتمخطون» فى اللحية المدببة»[٢٧٦].

والواقع أن فى استخدام «برتران» للقيمة التعبيرية للأصوات، تبهرنا - بشكل خاص - الطريقة الواعية التى يستخدمها بها. وقبله، حدد «ديدرو» الإيقاع الشعرى باعتباره «توزيعًا معيناً للمقاطع اللفظية الطويلة والقصيرة، الجامدة والرخيمة، المكتومة والعالية... المماثلة للأفكار التى نتوفر عليها، والتى تشغلنا بشدة، والأحاسيس التى نشعر بها والتى نريد إثارتها، والظواهر التى نبحث عن فهم أعراضها...»[٢٧٧]. لكن هذا التناسب بين الأصوات والأفكار أو المشاعر - بالنسبة إلى ديدرو - تلقائى تمامًا؛ إنه

فن «مــسـتلهم من ذوق طبـيـعى، من حـركـيـة الروح، والحساسية». و «برتران» ـ نفسه ـ بعيد عن التأليف المستند إلى الإلهام، والمستسلم لنوع من الغنائية الفياضة، فنحن نشعر دائمًا ـ خلال قراءته ـ بسيطرة فنان يراقب ويوجه، بشكل شديد الوعى، كل موثراته. ودراسة تصحيحاته العديدة تكفى ـ فضلاً عن ذلك ـ لإثبات مدى العناية التى يوليها لصياغة الشكل: كاتب بعيد عن الارتجال، فنان متشدد، مدقق، ومثابر.

ويؤكد لنا ذلك شقيقه وصديقه «بيتى»: كانت منضدته «منثورةً بالمسودات، المشطوبة والممزقة»[٢٧٨]، لقصائد كان ينقحها «ويصقلها باستمرار»[٢٧٩]. وسبق أن تحدثت عن نصوصه المتنوعة فى حديثى عن نسختى «ضوء القمر»؛ وفى مخطوط عام ١٨٣٦، الذى نشره «ب. جيجان»، ثمة عدة تصحيحات أيضًا. والواقع أن النتائج التى تقودنا إليها دراسة هذه النصوص المختلفة والتصحيحات هى دائمًا النتائج نفسها، وهى من نوعين:

أولا، يصحح «برتران» نفسه بذوق دقيق وسليم، مبتعداً ـ أكثر فأكثر ـ عن التشدق بالكلام «الشعرى»، ليضع ـ بدلاً مما هو عادى أو تقليدى ـ صياغات إيحائية أو تصويرية، باحثًا عن الطابع، أكثر من بحثه عن موسيقى العبارات، ولن نذكر سوى مثال واحد، وهو ما كان ـ عام ١٨٢٨ ـ المقطع الأول من «قلعة مولجاست»[٢٨٠]:

> يتخـذ نهر «أودير» ـ أمام «مـولجاست» ـ مـجـرى هادئًا، إلى حـد الاعتـقـاد أنه قـد توقف للحظة. وفى منتـصف الـ «أودير»، وأمـام أسـوار المـدينة، تنتـصب الـقلعـة، محـاطةً بحظائر متينة من قـصب، وصفين من الأوتاد الخـارجـة من المـاء. والعـسكر المجندون يحتلون الأبراج الدائرية والمربعة، ودخان المدفع يخـرج فى سحابات خـفـيفة من الفـوهات العمـيقة، ومـدافع الحنشـية ترمى ـ وهى تصـفـر ـ بألسنتـهـا على الأمواج الهادرة.

وها هو ما أصبح عليه فى (جاسبار)[٢٨١]:

> كم هى هادئة ومهيبة القلعة البيضاء ، على الـ «أودير» ، بينما كل فـوهات المدافع تعوى ضد المدينة والمعكسر ، ومـدافع الحنشيـة ترمى ـ وهى تصفـر ـ بألسنتهـا على المياه ذات اللون النحاسى.

يحذف «برتران» كافة التفاصيل الخاصة بالوصف العادى، والصفات غير المفيدة (سحابات «خفيفة»، فوهات «عميقة»)، والمفردات الشعرية التقليدية «أمواج»، ويضيف بعض علامات الألوان (بيضاء، اللون النحاسى)، ويبحث ـ بشكل خاص، عبر بضع كلمات منتقاة بدقة ـ عن مؤثر التناقض: «هادئ، ومـهـيب» تشكل تناقـضًا مـدهشًا مع «تعوى» و «ترمى وهى تصفر»[٢٨٢]. وبعد تحويلها، وإعادة بنائها، تصبح الجملة موحيةً وملونة.

الملاحظة الثانية: هنا، نرى كل ما اكتسبته الصياغة الثانية، بعد تخفيفها من التفاصيل المملة، الملخصة فى صورتين مدهشتين ومتعارضتين. والواقع أن دراسة النسخ المختلفة، عند الحصول عليها، تكشف أن الثانية ـ دائمًا ـ أكثر إيجازاً وأسرع من الأولى: فبرتران (مثل رامبو ومالارميه فيما بعد)، يذهب دائمًا فى اتجاه الحذف والكثافة. وهو أمر حقيقى منذ «نثره» الأول الذى كتبه عام ١٨٢٦[٢٨٣]، والذى ينحو به نحو شكل ثان، بالحذف بالريشة، وثالث، بالحذف بالقلم الأزرق. وسيكون ذلك هو واقع جـمـيع المقطوعات التى سيصححها فيما بعد؛ وهذا الإيجاز، وهذه المراجعة، سيكسبان الأسلوب عنفوانًا وقوةً إيحائية تعوضه ـ ربما ـ ما فقده من طاقة موسيقية. ولابد ـ من وجهة النظر هذه ـ من مقارنة مقطوعة «الغسالات» الرشيقة، والموسيقية ولاشك[٢٨٤]، المتكلفة قليلاً ـ رغم ذلك ـ بالرائعة الأدبية التى تستحضر الريف وعالم الجن الساحر، وهى «جان دى تيى»: فها هى كيفية وصف حورى الماء فى المقطوعة الأولى:

> إنه ، على ما تقول الغسالات والفتيات، هو الحـورى من آرمانسـو ، الذى تسـتهـويه سـرقـة خـواتمنا، عـندمـا تداعب الأمـواج أذرعـتنـا ، والذى يرقص ويغنى فـى الليل

على زبد الشلال ، والذى يقطف - وهو الخبيث المغرور - الفاكهة الناضجة ويلقى بها فى المياه .

هذه الجملة الطويلة المتوازنة فى انسجام، وذات الجمال المسطح إلى حدٍّ ما («تداعب الأمواج أذرعتنا»، على ما تقول الغسالات «بشعرية») لن يتبقى شئ منها فى «جان دى تيى»: فلن يقال لنا إن «حورى البحر» «تستهويه سرقة الخواتم»؛ فهناك مشهد، خاطف وتصويرى، يوحى بذلك، مشهد يتحول فيه «آريل» الرشيق - خلال رقصه «على زبد الشلال» - إلى «تيى» الخبيث، فيطارد الغسالات بأفعاله الماكرة:

«خاتمى، خاتمى!» - وأرعبت صرخة الغسالة فأرًا يغزل خيوطه فى أجمة الصفصاف .

حيلةٌ أخرى لجان دى تيى ، حورى البحر اللئيم والخبيث ، الذي يجرى ، يشكو ويضحك تحت الضربات العنيفة للمقرعة !

كما لو أنه لا يكفيه أن يقطف، فى أجمة النهر الكثيفة، الزعرور الطازج الذى يغرقه فى التيار.

لا يكمن الاختلاف فى المفهوم وحده (مقطوعة شعبية ساخرة عن عالم الجن، ونكهة ريفية)، لكن فى العرض أيضا: ثلاثة مقاطع قصيرة، ديناميكية، وتؤدى تفاصيلها وإيقاعها(٢٨٥) بحورى البحر إلى أن ينبثق رشيقاً راقصاً.

وهو ما حدث نفسه بالنسبة إلى المشهد الذى وصف فيه بإسهاب الغسالات، ليتم إيجازه - فى بضعة خطوط ملموسة، عند نهاية «جان دى تيى» : هذه «الخاتمة المدهشة»، التى كان يمكن أن يوقع عليها «شووب» أو «لويس»، على ما يقول «ر. شواب»(٢٨٦):

والغسالات ، المشمرات مثل عاملات يضربن الغسيل ، يعبرن المخاضة المنثورة بالحصى ، والعشب، و

ولا شك أننا نلمس - هنا - ما هو أكثر خصوصية، وأكثر ضرورة من الناحية العضوية، فى إبداع «برتران» : ففى فترة ارتكز الأساسى فى الفن على التطوير، وحيث ستدفع الغنائية الرومانتيكية بالإطناب إلى حدود قريبة من المغالاة (فتستخرج - مثل «هوجو» - مؤثرات خطابية من المقطع الكبير، يحفزها إلهام رحيب، أو سرد بلا تحفظ(٢٨٧)، أو أن تترك - مثل «لامارتين» - فيضان الغنائية الشعرية يتدفق بلا ضوابط)، فإن «برتران» لم يكن ليستطيع أن يكتب بطريقة أخرى إلا بأن يحدد نفسه، ويختصرها، ويكثفها باستمرار؛ ويبدو كأنه يفرض على نفسه - دائماً - هذه القاعدة الإجبارية لفنه: السيطرة على الحد الأقصى من الطاقات الإيحائية، فى أقل قدر ممكن من الكلمات - مشهد بكامله فى ثلاثة أسطر، لوحة بكاملها عن الحرب (فى قلعة ولجاست) فى مقطع موجز(٢٨٨). والحقيقة الجديدة التى يضيفها - بذلك - إلى الفن هى إمكان تحقيق مزيد من الإيحاء بعدم التعبير عن كل شئ: لقد تقدم «برتران» كثيراً على عصره، وهو - بذلك - يستشف (ألهذا وضعه «مالارميه» فى مكانة رفيعة، إلى هذا الحد؟) **جماليات الإيحاء**.

ولاشك أنه لم يصُغ هذه الجماليات فى أى مكان: لكنها توجه - رغم هذا - مظهرين أساسيين فى تقنيته، ولا يمكن إلا أن تؤكدهما قبل ختام الحديث: أولاً، الاقتصاد فى الأدوات، والقيمة القصوى الممنوحة لكل تفصيلة، فى فن يتعلق بأن نقول الأكثر بالأقل. وبالنسبة إلى برتران - كما بالنسبة إلى مالارميه فيما بعد - فلكل كلمة حساب، أولاً لقدرتها الإيحائية الخاصة بها (معنى وإصاتة)، ولموقعها بعد ذلك فى الجملة، وللدور الذى تلعبه فى علاقتها بالكلمات الأخرى. ويمكننا أن نتبين - على سبيل المثال - مدى العناية التى يختار بها «برتران» النعت ويبرزه، عندما يحدثنا عن قصر حورى البحر، «مبنى سيال فى أعماق المياه»(٢٨٩)، وعن الحشد الذى «يتجمع بلا حصر» (٢٩٠)فى الغابة لمحفل السبت، أو عن الممر الضيق الذى «كان يتلوى مضيئًا فى الجبل» (٢٩١). وأيضًا، فبفضل التوزيع البارع للكلمات فى الجملة، فإن إيقاعها يكفى - لا أقول ليقلد - بل لأن يوحى بمفاجأة فانتازية، وبالغياب الخفى لحورى البحر: «ذرفت بضع دمعات/ وأطلقت قهقهة ضاحكة،/ وتلاشت فى دفقات مطر/ انسابت/ بيضاء/ على طول زجاجى الأزرق»(٢٩٢). فى هذا الأسلوب المركز، لا شئ متروك

للصدفة، وكل التفاصيل لابد من حسابها. وفى ذلك، ينتمى «برتران» إلى النثريين مثل «مريميه» (٢٩٣)، بأكثر من انتمائه إلى كبار ناظمى الشعر الرمانتيكيين. من الطريف أن نسجل أن النثر ـ لأن تحديداً، ليس «موزوناً»، ولا ينطوى على حدود صارمة ـ فهو يعانى من ضرورة الإيجاز والاقتصاد فى الأدوات.

يكمن الأثر الثانى ـ وربما الأهم ـ لجماليات الإيحاء هذه، فى أنها تقود الكاتب، طبقاً لتقنية هى أيضا «ملارمية» تماماً (نسبة إلى «مالارميه») ـ إلى مضاعفة «البياض»، والفراغات بين المقاطع. فـ «برتران» يلتقط ما يمكن استغلاله من وسائل هذا الإرجاء الذى يترك للخيال متعة إعادة تكوين مالم يتم قوله ـ «صمت غنى»، مثلما سيقول «مالارميه» عن الشعر الحر (٢٩٤)، الذى يوسع بلا حدود من أفق حلم اليقظة. فهو يلغى الأوصاف، والانتقالات التى لا نفع فيها، ويقدم ـ بشكل منفصل ـ المظاهر المختلفة للمشهد (٢٩٥)، والمراحل المختلفة لفعل معين: لا يهرب بل ـ على النقيض ـ يبحث عن أثر القطيعة بين رؤيا ليلية مرعبة، والاستدعاء الحيوى الذى يليه، بعد صمت مفعم بالإيحاء:

> هذا الضوء المرعب كان يلون أسوار الكنيسة القوطية بشعلات المطهر والجحيم الحمراء، ويمد على البيوت المجاورة ظل التمثال الهائل للقديس جان.
>
> صدأت دوارات الهواء، وأذاب القمر السحب الرمادية اللؤلؤية، ولم يعد المطر يسقط إلا قطرةً قطرة من أطراف السقف، ورمت الريح ـ وهى تفتح نافذتى التى لم تغلق جيداً ـ بزهور ياسمينى الذى هزه الإعصار، على وسادتى (٢٩٦).

الإيحاء نفسه فى هذه «النهايات» التى لا تكتفى بـ «إغلاق» النص، بل تنطوى ـ فضلاً عن ذلك ـ على دعوات جديدة للخيال، ومنظورات توسع من اللوحة: هكذا بالنسبة إلى المقطع الأخير من «جان دى تيى»، الذى سبق ذكره من قبل (٢٩٧)، وبالنسبة إلى الرؤيا التى تظهر فى نهاية «الماسونى» (٢٩٨):

> ... لاحظَ، فى الأفق، قرية أحرقها المحاربون، كانت تتوهج مثل شهاب السماء اللازوردية.

بهذه التهوية للنص، وبهذه الفراغات التى توفرت ـ الآن ـ بين المقاطع أو فى نهاياتها، قدم «برتران» مأثرة إلى الأدب، حسب تعبير «ر. شواب» (الذى أوضح جيداً أهمية هذا الإرث)، «فى نفَس جديد» (٢٩٩).

خاتمة: حدود برتران وقيمته

بعدَه: تأسس النوع

بشكل خاص، هنا، ربما يبدو هذا الشاعر المجهول، هذا القريب الفقير للرومانتيكية، رائداً لنوع معين من الشعر الحديث: أقصد فن المقطع هذا، وتقنية القطع، وهذه القيمة الإيحائية الممنوحة للصمت. ونجد هذا المفهوم الشعرى لدى شعراء جد مختلفين عنه، مثلما ـ على سبيل المثال ـ لدى «لوتريامون» و «مالارميه» (الذى سيمنح ـ أكثر فأكثر فى شعره ـ دوراً أساسياً إلى «البياض» و الصمت)، وشعراء أكثر قرباً منه، «بول درور» و «جيد» صاحب «قوت الأرض». وهكذا، نحن مسوقون إلى التفكير فى أن هناك اتجاهاً عاماً فى النثر، يختلف شكله ـ فى سعيه إلى أن يصبح ـ «قصيدة» ـ عن كل ما سبق من أشكال الاستدلال المترابطة والمتتالية، وعن السرد، وعن كل ما ينتج من عملية التطور؛ اتجاه متهم فى النثر المؤلف من مقاطع، الناتج من ترجمات المقاطع الشعرية (أناشيد غنائية أو أغنيات)، وذلك فى عصر بدأ فيه الميل إلى المقطوعات القصيرة فى التغلب على مقطوعات التصوير الجدارى الملحمى الكبرى. ولا يمكن فصل جماليات الإيحاء هذه ـ فى جوهرها ـ عن جماليات قصيدة النثر ذاتها، مثلما سنراها وهى تتصاعد ـ شيئاً فشيئاً ـ من الأعمال: علينا ـ إذن ـ أن نكون ممتنين لـ «برتران»، لأنه أول من اعتبر ـ بهذا الوضوح ـ قصائده «لوحات مضحكة» قصائد حقيقية (٣٠٠). ويكمن دوره الخاص فى أنه منح نوعا لم يكن قد استقل بعد عن النثر الشعرى الحكم الذاتى، وأنه ميز ـ بلا لبس ـ نوع «قصيدة النثر» عن الأنواع «الشعرية» المتاخمة (ملحمة نثرية، قصص، تأملات أخلاقية

أو غنائية) . فبرتران «يصفّي» ـ إن صح التعبير ـ قصيدة النثر من العناصر النثرية التى كان يغالى فيها إلى ذلك الحين: وربما لم يكن ذلك فيما يضيفه، بقدر ما كان فيما يحذفه، وهو ما أدى بها إلى الوجود نوعاً أدبياً.

وعلينا أن نمعن التفكير فى ذلك عندما نحاول لوم مؤلف (جاسبار) على أوجه قصوره، وقصر النفَس، وقلة الكثافة الإنسانية فى لوحاته، أو المبالغة فى البحث الشكلى التى تضفى على عبارته ـ أحياناً ـ طابعاً ثقيلاً من العمدية و«القصدية» المفرطة؛ وهو ما يقوده إلى الارتباط، فى أغلب الأحيان، بمؤثرات تصويرية صرفة (ولكن، هل يمكن لوم «كالوت» على أنه ليس «رمبرانت» ؟). وأخطر اتهام يمكن توجيهه إلى «برتران» هو أنه فرض على قصائده ـ بشكل منتظم ـ إطاراً ضيقاً ومتماثلاً دائماً؛ فاختزل ـ بذلك ـ نشيده الغنائى النثرى إلى نمط ذى شكل ثابت، مثل «السوناتا» أو «الروندو». فلماذا هذا الشكل «المسبق» ؟ لماذا تكون ستة مقاطع لا اثنين، أو ثمانية، حسب الضرورات الداخلية للموضوع الشعرى؟ ولماذا المقاطع، على نحو إلزامى؟ ونستطيع أن نقدر ـ بشكل أفضل ـ مثالب قالب كهذا، عندما نتحقق من مدى سهولة اختلاف سلسلة متماثلة من «قصائد النثر» باستخدامه: والمقلدون بلا موهبة، من بين البرناسيين بشكل خاص ـ لن يمتنعوا عن استخدامه. ويدفع هذا النسق ـ على أية حال ـ إلى سوء استخدام الأساليب الشكلية، والتماثلات، والتكرارات (رأينا ـ فيما سبق ـ المقاطع وهى تنتظم، فى شكل شبه آلى، بين الاستهلال والخاتمة)؛ ونرى كيف يتخلق ـ منذ ذلك الحين ـ علم بلاغة كامل لقصيدة النثر. هل استحق الأمر ـ حسبما سيقال ـ الرغبة فى تحرير الشكل وتحطيم الأطر الموجودة، كى نحل محلها أطراً أخرى أكثر صرامة؟

وإنه لحقيقى ـ تماماً ـ أننا نستطيع أن نتخيل ـ بالنسبة إلى قصيدة النثر ـ بنية أكثر عضوية، وشكلاً أكثر حرية من النشيد الغنائى ذى المقاطع الستة. ولكن علينا ألا ننسى أنه كان ضرورياً، من أجل البدء، أن نرى بوضوح ضرورة وجود بنية وشكل ما. وربما كان ثمة احتياج ـ بالضبط ـ لفنان محدود، مثل «برتران»، من أجل تعيين حدود النوع. ولاشك أن هذا النمط من الشعر «الفنى» بمقاطعه، وأساليبه التى يمكن حصرها بسهولة، هو الذى سرعان ما سيكون له تأثير فن شكلى خالص، وسيصاب مبكراً بالتصلب، إلى حد أن يهجره شعراء العهد التالى، بحثاً ـ على النقيض ـ عن المجهول واللامتناهى، ليخلق كل منهم شكله ولغته الشخصيين. ولا يقل عن ذلك حقيقةً أنه إذا كان شاعر (جاسبار الليلى) ـ المنحرف المزاج، بلا أصدقاء، وبلا مجد ـ قد أبدع أيضاً، بشكل مؤكد شأن زعماء المدارس الصاخبين ـ نمطاً جديداً فى التعبير الشعرى، فذلك لأنه أجهد نفسه لمنح «خيالاته» وحدة وصرامة وكثافة القصيدة.

٣ ـ من الرومانتيكية إلى بودلير

يمكننا أن نتساءل لماذا ظلت طرق قصيدة النثر ـ التى رأينا كيف سار فيها عديد من الكتاب فى بداية القرن، بحثاً عن شكل جديد ـ شبه مهجورة، ولم يرتدها إلا أفراد منعزلون، مستقلون، يرسمون لأنفسهم ـ على أية حال ـ مسارات شخصية، بدلاً من أن تصبح، بعد عام ١٨٤٢، دروباً أدبيةً جيدة التحديد ومطروقةً تماماً؛ يرجع ذلك إلى سببين على الأقل: أولاً، أن «برتران» قد أوضح ـ جيداً ـ مسارات وقوانين النمط الجديد ـ لكن من يعرف «برتران» ؟ ولنتذكر أن من بين نسخ الطبعة الأولى المائتين، هناك عشرون نسخة فقط، كما يقول الناشر، «أهديت وهى أكثر مما تم بيعه»: وتأثير «بودلير» هو الذى سيدفع بآسلينو (الناشر) إلى إصدار طبعة جديدة للديوان عام ١٨٦٨. فنموذج «برتران» وتقنيته يظلان حبراً على ورق بالنسبة إلى معاصريه.

ولكن، إذا ما كان البحث عن طرق جديدة فى مجال قصيدة النثر متناقضاً، فذلك ـ بشكل خاص ـ لأن الثورة الرومانتيكية، وهى تروض الشعر المنظوم، وتقربه من النثر، قد جعلت مثل هذا البحث أقل إلحاحاً بكثير. كانوا يريدون الهروب من طغيان القواعد الصارمة والقوالب المتحجرة، واللغة الشعرية التقليدية، كل هذا تحقق فى إطار الشعر المنظوم نفسه: فما فائدة البحث، من الآن فصاعداً، فى مجال النثر؟ فلنعد قراءة «إجابة على قرار اتهام» [٣٠١]: فـ«فيكتور هوجو» الذى يتباهى بأنه نفخ «رياحاً ثورية» فى الشعر الكلاسيكى، وفى «كتائب الرباعيات السكندرية» (بمعنى أنه

روض الشعـر المنظوم، وخلصـه من الوقفـة الوسطى، ومن الرباعية)، بما لا يقل عن «وضع قبعة حمراء على القاموس القديم»، يلخص هذه الـ «ثلاثة وتسعين» (أى ثورته) الشعرية فى خلاصته:

لقـد رميت بيت الشـعـر النبيل إلى كـلاب
النثر السوداء .

فما فائدة البحث فى وضع آخر» بالتحديد ـ لأن الشعر المنظوم الأكثر سلاسةً وحريةً قد تعرض ـ بشدة ـ إلى مفعول النثر، ولأن النثر ـ بوصفه أداة شعرية ـ لم يعد ضرورياً. ويستطيع الرومانتيكيون أن يتقبلوا ـ تماماً ، من حيث المبدأ ـ حرية الشكل الشعرى الكاملة، وأن يروا الشعر فى الدراما، وفى الرواية (يتحدث «هوجو» عن قصيدة «هان الأيسلندى»): فهم يجهلون تماماً «قصيدة النثر». ولا شك أننا نستطيع أن نكتشف ـ حقّاً ـ قصائد نثر لا إرادية، فى مسودات «يوميات شاعر» لـ «فينى» (ونعرف المشروع المسمى «الفرجار»، ويمكن لنا الاعتقاد بأن قوته الإيحائية ما كان لها أن تتوهج فيما لو كان «فينى» قد صاغه نظماً)؛ وفى «أشياء مرئية» لفيكتور هوجو، يظل أنهم يحلمون ـ أبداً ـ بأن يروا، فى هذه المقتطفات، أشكالاً أدبية حقّاً، أى قصائد. وعندما يثور «موسيه» ضد الذين يريدون أن يصنعوا «شعراً» من النثر [٣٠٢]، وعندما يصب «هوجو» لعنته على «النثر الشعرى» لمارشينجى [٣٠٣]، نشعر تماماً أنه لا الأول ولا الثانى قد خطر حتى بباله أن ثمة نمطاً أدبياً جديداً سيكون «قصيدة النثر».

ولا شك أن المجلات، والدفاتر التذكارية، قد واصلت فتح أعمدتها للترجمات، والترجمات المستعارة، والتقليدات، وكذلك مقطوعات النثر المتقنة، والوصف والانطباعات. وقد ندر أن نجد فيها قصائد نثر أصيلة: وعندما يحدث أن نقابل قصائد نثر كهذه، مكونةً من مقاطع، على طريقة «برتران» مع تأثير التكرارات أو اللوازم، مثل «منتصف الليل» لشينييه، و «المنفى» للامارتين، و «الكوخ القش» لبرتران نفسه، فإننا نفاجأ بتصنيف الأولى ـ فى «كورون ليتريز» عام ١٨٣٧ ـ ضمن الـ «محاولات»، والأخريين ضمن الـ «الانطباعات» [٣٠٤]. ولا مجال للحديث عن قصيدة النثر: فإذا ما كانت تواصل طريقها فذلك إنما يتم ـ إذا جاز القول ـ خلف القناع.

وسنرصد بضع محاولات منعزلة ـ فحسب ـ فى قصيدة النثر، حتى حوالى عام ١٨٦٠، محاولات تحققت فى فترات شديدة الاختلاف، وتمثل الجهود الفردية لبعض الكتاب فى استخدام النثر لتحقيق أهدافهم الخاصة، شعرية كانت أو حتى غير شعرية (أفكر فى «لامنيه»)، أكثر من تفكيرهم فى انتصار نوع معين تبنته وتمثلته إحدى الجماعات (على نحو ما سيكون عليه الحال بالنسبة إلى قصيدة النثر الرمزية)؛ إن قصيدة النثر صيغة فردية بحكم تعريفها. وتنوع الأهداف والمدارك مدهش على نحو خاص، عندما نلاحظ ـ على نحو ما سأفعل حالاً ـ أن كتّاباً من قبيل «لامنيه» و «موريس دى جيران» وبضعة آخرين (مثل «لوفيفر ـ دوميه» أو «باربى دورفيى») يؤلفون أعمالاً متدنية، لكنهم يتوفرون على شخصيات متفردة.

لامنيه والأسلوب التوراتى

فى المجلد الثانى عشر من (تاريخ اللغة الفرنسية)، يصنف شارل برونو «لامنيه»، لا ضمن شعراء النثر، ولكن ضمن النثريين. وتمثل «أحاديث مؤمن» [٣٠٥] ـ فى الواقع ـ نوعاً مستقلاً إلى حدٍّ ما: فبتأصلها فى الأحداث المعاصرة، ولأنها موجهة للإفحام والإقناع، فهى ـ لذلك ـ نثر؛ وبشكلها التوراتى، وتقسيمها إلى «آيات»، وبمظهرها المجازى والنبوئى، فهى قصائد. ولكن الإتقان الأدبى، وأيضاً فضيلة الغنائية الحارة، غالباً ما يؤديان إلى سيطرة القصيدة. فما هو ـ على سبيل المثال ـ حديث «المنفى» الشهير (الواحد والأربعون) ـ رغم خاتمته الدينية [٣٠٦] ـ إن لم يكن قصيدةً يستعيد فيها «لامنيه» الموضوع ـ وأحياناً الصور [٣٠٧] ـ التى منحها «دى بللى» و «الامارتين» و «شاتوبريان» ـ من قبل ـ وجوداً أدبيّاً؟ إن شكل هذه القصيدة المتقنة يمثل تجميعات ثلاثية للآيات [٣٠٨] ولازمة قصيرة، مدهشة، تعود فى نهاية كل من هذه الآيات «المنفىُّ وحيد فى كل مكان»؛ وكى «يقفل النص»، يستعيد الآية الأولى قبل نقطة النهاية:

ومـضـى هنـا على الأرض . فلعـل الله أن
يهدى المنفىَّ المسكين .

كل هذه الأساليب مألوفة فى التوراة، وفى المزامير بشكل خاص، وهى ـ أيضًا ـ مألوفة لكتاب «الأناشيد الغنائية»، والأغانى النثرية والشعرية؛ وقد التقينا بها ـ بشكل خاص ـ فى أناشيد «أتالا» الهندية، وثمة أساليب أخرى، مثل تقسيم النص إلى «آيات» بالغة القصر، وتكرار الكلمات، والطريقة التى يتم بها دوران الفكرة على كلمة معينة (٣٠٩)، والاستخدام إلى حد الإسراف لحرف العطف «et-» فى بداية الجملة، والتوازى (٣١٠)، بما يجعل من أسلوب «لامنيه» معارضةً حقيقيةً للتوراة: «ظاهرة فريدة فى التاريخ الأدبى لمعارضة من عبقرى»، كما سيقول «رينان» (٣١١).

فهل «لامنيه» مبدع لقصيدة النثر «التوراتية»؟ من بين «رؤى» كثيرة، أصبحت فى القرن التاسع عشر نوعًا أدبيًا حقيقيا (٣١٢)، علينا أن نمنح مكانةً خاصة إلى «رؤيا» «هيبال دى بالانش» (١٨٣١)، المكونة من «آيات» مربوطة بحرف «و»، ولا تفتقر نبرتها التوراتية والنبوئية إلى العظمة؛ لكن هذه «الرؤيا» التى تفترش جداريةً كبيرةً عن الإنسانية، منذ الحقبة التى «لم يكن الزمن فيها منفصلاً عن الأبدية» (٣١٣)، إلى تمجيد الإنسانى «حتى أبعد نقطة فى المستقبل» (٣١٤) ـ ندركها باعتبارها كلاً رحبًا، نوعًا من ملحمة ذات تسعة أجزاء، وكل جزء ينقسم إلى مقاطع غنائية، ومقاطع مضادة، و «إيبود»، لا إلى أسفار، كما فى نص التوراة أو لدى «لامنيه». علينا ـ بالأحرى ـ أن نقارن بين (أحاديث مؤمن) و «مزامير» سيلفان مارشال ـ الذى سبق وتحدثت عنه (٣١٥) ـ وفصول «إنسان الرغبة» لسان مارتان (١٧٩٠) ـ لكن الشعر، إذ يوجد لا يوجد إلا لخدمة النزعة التعليمية الأخلاقية، وخاصةً فى الحكم التى تقلد العذوبة والرقة الإنجيليتين: ويظل الأسلوب هو نفس ما ظهر عام ١٨٣٣. ورغم أن لامنيه ـ على نحو ما يلاحظ «ى. لوهير» ـ كان قد بدأ، لتوه، فى كتابه (أحاديث مؤمن) (٣١٦)، فإننا لا نستطيع التشكيك أبدًا فى أنه قد تلقى من كتاب «ميكيفيتش» الدفعة الحاسمة: لقد وجد فيه نموذجًا، لا فى الأسلوب التوراتى والحكم المقلدة للإنجيل فحسب، ولكن أيضًا فى الحركة الفعالة، وفى البلاغة الحارة. كان «لامنيه» يضع «ميكيفيتش» ـ كما يقول لنا «موريس دى جيران» ـ «إلى جانب بايرون فى رفعة العبقرية» (٣١٧).

وكتاب «لامنيه» ـ هو أيضًا ـ نبوءة، ومقالة نقدية، ونداء إلى الشعب فى آن. وفى ذلك، يكمن سبب عدم نجاحه ـ بلا شك ـ فى حكمه التى تقلد العذوبة والرقة الإنجيليتين: ويظل الأسلوب جافًا، جامدًا، مبتورًا، والأوصاف مقتضبةً وضيقة، والفقرات القصيرة تضم ـ بسهولة ـ هذه العبارات التى لاغزارة فيها. غير أنه ثمة ـ من ناحية أخرى ـ رؤى كابوسية، ومشاهد جنائزية، يغذيها ـ فيما يبدو ـ أكثر الخيالات الرومانتيكية كآبة (٣١٨). (ربما فاقم الديكور البريتونى الوحشى، لمنطقة «شيناى» من ميل «لامنيه» المرضى نحو المشاهد المريرة أو التراجيدية) (٣١٩)؛ إن سفر رؤيا «لامنيه» يتحول ـ هنا ـ إلى «رواية سوداء».

والخلاصة أن أفضل فقرات الكتاب، وأكثرها أصالة، هى نصوص الغضب والقتال: صياغات مؤثرة، وتعبيرات لاذعة الأسلوب، ومقاطع غنائية حارة ومتقدة، جدل كامل ملتهب لنبى ومحرض:

> رأيت فى المهد طفلاً يصرخ ولعابه يسيل، حوله كان العجائز يقولون له: سيدى، وهم يعبدونه، راكعين. فأدركت كل شقاء الإنسان (٣٢٠).
>
> كونوا رجالاً: فلا أحد من القوة بحيث يربطكم بالنير رغمًا عنكم، لكنكم تستطيعون أن تفلتوا رؤوسكم من العقدة إذا ما أردتم (٣٢١).

وشعر (أحاديث مؤمن) الحقيقى شعر تمرد، لم تنخدع الكنيسة فيه، فحرّمت الكتاب. «سحر ملتهب صاف»، على ما يصفه «سانت ـ بوف»، فيما يبدى تحفظات حذرة على القيمة الأدبية الخالصة للكتاب (٣٢٢).

ولاشك أن كثيراً من الشعر الحقيقى، والشعور العميق بالطبيعة، متحقق فى (صوت من السجن) الذى يفوق ـ فيما يبدو لى ـ من الناحية الأدبية (أحاديث مؤمن): فثمة استدعاء للأصوات والألوان والأشكال (٣٢٣)، واستعارات إيحائية (٣٢٤)، لكن ثمة ـ على نحو خاص ـ الإيقاعات الأقل تقطعًا، والعبارات المسهبة، المنسجمة،

الهادئة ـ التى تجعل النثر، هنا، موسيقيًا أكثر من كونه خطابيا [٣٢٥]؛ فيبدو لنا ـ فى آن ـ أقل كتيبةً وتشنجاً. وفى مقطوعات من قبيل «شعر داخلى» (السابعة) أو «الصيادون» (السادسة عشرة)، لم يعد سجين سانت ـ بلاجينى يفكر إلا فى تذكر عجائب العالم الخارجى أو الداخلى.

وعلى النقيض، نشعر فى (أحاديث مؤمن) بانفجار غضب كبح طويلاً، وصرخات روح تتحرر بعبارات متقطعة، ومتلاحقة. وما يكتبه «سانت ـ بوف» عن شاعرى منطقة «لاشيناى» النثريين، «لامنيه» و «موريس دى جيران» قاس بالنسبة للأول، لكنه ليس خاطئا:

> فى منزل الصمت والسكينة هذا، شاب غامض، خجول، اسمه لامنيه، شارد الذهن برؤاه الاجتماعية القيامية، لم يتميز أبدًا عن الآخرين، الذين لم يفترض فيهم سوى ملكات عادية جدًا، والذى ـ وقت أن كان المعلم يطرق على سندانه هذه الصواعق التى يسمونها «أحاديث مؤمن» ـ كتب صفحات حميمةً، أكثر طبيعية بكثير، وأكثر نضارة ـ ولنقطع بأنها أكثر جمالاً ـ ومكتوبة كى تؤثر أبدًا فى النفوس المأخوذة بهذه الحياة الكونية التى تضوع وتتنفس فى قلب الغابات، وعلى حافة البحار [٣٢٦].

وفيما كان «لامنيه» يثرى قصيدة النثر بنبرة قيامية متشددة، كان «موريس دى جيران» يتهيأ ليجعلها تعبر المد والجزر الداخليين لروح تمتزج بحياة الطبيعة.

موريس دى جيران والأسطورة

كان «موريس دى جيران» عام ١٨٣٣ ـ يشارك فى الدراسات، والتأملات، والحوارات، والاستغراقات التى جعلت من منزل لامنيه «روح قدس» حقيقية؛ وفى «لاشيناى»، بدأ فى كتابة مذكراته بانتظام، «كراسة خضراء» لم يسود فيها، فى «كايلا» سوى بضع صفحات. ملاحظات بسيطة فى البداية، ومحاولات موجزة عن المشاهد الطبيعية: نحن فى الشتاء، وروح الشاب «تضيق مثل الطبيعة» [٣٢٧]. ولكن مع قدوم الربيع، سنشهد روحه كلها تتفتح وتتسع: لابد من قراءة «الكراسة الخضراء» لنشعر إلى أى مدى يتميز «دى جيران» «بالتواصل مع روح الطبيعة» [٣٢٨]، وإلى أى حد يتملكه الإحساس بأنه قطعة صغيرة من العالم الحى، ويقتفى الإيقاع الكونى إلى حد أن يتمنى «التوحد مع الربيع... وأن يشعر بنفسه وردةً، وعشبًا أخضر، وعصفوراً، ونشيداً، ونضارةً، ومرونةً، ولذةً، وسكينةً، فى الوقت نفسه!» [٣٢٩].

وحركة الامتزاج بالطبيعة، التى تتضح اعتباراً من ربيع ١٨٣٣، تحدد لحظةً أساسيةً فى فكر ـ أو بالأحرى ـ فى حياة «دى جيران» الداخلية: هذا الميل الكونى سيعارض ـ فى «السنتور» ـ الشعور بالوجود الفردى، وسينسجم معه ـ على النقيض ـ فى «كاهنة باخوس». وسنرى، منذ ذلك الحين، فى المذكرات، ظهور موضوعات سيستخدمها «موريس» فى قصائده فيما بعد: بل ـ الآن ـ فى شكل ينبئ بأوزان نثر «دى جيران» الشعرى. من هذه الموضوعات ـ وأكثرها أهمية ـ موضوع الحياة: هذه الكلمة ـ التى ستكون كلمة السنتور الجوهرية ـ ستتردد باستمرار فى «الكراسة الخضراء»، [٣٣٠] وتتيح لنا الشعور بمدى مشاركة «دى جيران» فى هذا الدوران الهائل للحياة، الذى يحدث فى قلب الطبيعة الرحب» [٣٣١]، وإلى أى مدى أيضاً أصبحت روحه مرتعدة... وترتفع بعض نصوص المذكرات ـ الآن ـ بغنائيتها وصورها، كما يقول «برنارد داركور»، «إلى مرتبة القصائد» [٣٣٢].

وثمة موضوع آخر، ظهر بعد ذلك بقليل [٣٣٣]، يكشف لنا «دى جيران» وهو يعيش تجربة الازدواجية التى ستميز السنتور، ذلك الكائن ذا الطبيعة المزدوجة، المتناوبة، حيث ينغمر فى أمواج الحياة الكونية، فى حالة نشوة حيوانية، فيرتد إلى الشعور بحياة منعزلة، يحس ـ من خلالها ـ أنه إنسان. لم يتم التعبير عن موضوع الازدواجية هذا، فى أى مكان آخر، بشكل أفضل مما فى تأملات العاشر من ديسمبر ١٨٣٤، حيث يكشف «دى جيران» كيف أن «نهر المباهج

الخفية» و«أصداء أناشيد الطبيعة الحميمة» تضفى على المكان الشعور بالوجود الفردى، «مثلما فى مسيرة ليلية، أتقدم فيها مع الشعور المنفرد بوجودى، بين الأشباح، التى لا حياة فيها، لجميع الأشياء»[٣٣٤]. وهى الألفاظ نفسها ـ تقريباً ـ التى سيرينا بها «السنتور»، وقد «عاد إلى الوجود المتميز والكامل»[٣٣٥].

فعناصر «السنتور» الرئيسية موجودة ـ إذن ـ فى حياة «موريس دى جيران» الداخلية (وسنرى صحة ذلك أيضاً فى «كاهنة باخوس» فيما بعد): فلن تكون الأسطورة هنا محاكاةً باردةً للقدماء؛ بل إنعاشاً لميول عميقة، يمكن أن نطبق عليها ما يقوله «ش. بودان»:

... عندما يغرق المبدع فى أعماق اللاوعى الحقيقى، فى الأسطورة الحية التى يحملها كل منا داخله، عندئذ، تتواصل الأسطورة والفكرة فيما بينهما، خلال المنطقة اللاواعية كلها: الشجرة الكاملة للمُركّب تتماوج من أعلى إلى أسفل، ونسغ الأعماق يمنح حياته التجريد نفسه.[٣٣٦].

ولا يهم كثيراً ـ بعد ذلك ـ أن يكون «دى جيران» قد «بلور» فكرة «السنتور» بقراءة الكُتاب القدامى،[٣٣٧] أو قصيدة «رابيه» النثرية[٣٣٨]، أو زار متحف العصور القديمة مع «تريبوتيان». وبالنسبة إلى برنارد داركور، فربما كانت رواية «سانت ـ بوف» ـ (اللذة) ـ التى صدرت خلال صيف ١٨٣٤، هى التى أثارت صدمة البداية، وهو أمر حقيقى أن ثمة «تجاذبات خفية» بين «دى جيران» و «آمورى» (أو، إذا شئنا، «سانت ـ بوف»، مثلما سيقول ذلك «سانت ـ بوف» بنفسه)[٣٣٩]. وسنجد ـ الآن ـ فى (اللذة)، فيما يتعلق بـ «الحياة المزدوجة» لآمورى[٣٤٠]، صورة «السنتور»، الذى يقال إن «الطبيعتين مقترنتان فيه»[٣٤١]. ولكن دراما «السنتور» الداخلية هى ـ قبل كل شئ ـ دراما «دى جيران» نفسه، المنقاد ـ فى حركتين مزدوجتين من المد والجزر ـ إلى الاستسلام، أحياناً، إلى الإيقاع الكونى («دى جيران» هو الوحيد تقريباً ـ على ما يكتب «بيجوين»[٣٤٢] ـ من بين الرومانتيكيين، الذى يملك الشعور بالحياة الكونية، وهو ما يقربه من الألمان»)، وأحياناً إلى الاعتصام بشخصيته المميزة، والاستغراق فى سيمفونية الكائنات، فى بحث أليم عن إدراك لمعناها.

ولا شك أنه كان يمكن لموريس دى جيران استخلاص دراما أو رواية[٣٤٣] من هذا الموضوع: لنتذكر أن لدينا ـ هنا ـ سرداً يقودنا من الطفولة حتى شيخوخة «السنتور» القصوى؛ والسنتور ـ مع ذلك ـ حالة محدودة كقصيدة نثر، بسبب طولها المادى[٣٤٤]، وانتشار النص فى الزمن ـ فى آن ـ هو ما يقربها من الرواية. فالسنتور قصيدة بالفعل: لا بسبب لغتها الشعرية فحسب (التى سأعود إليها بعد قليل)، بل لإسلبة العناصر، وأيضاً لرفض القص والتعليق النفسى أو الفلسفى فى آن، وأيضًا ـ بشكل خاص ـ بسبب وحدة البنية والطريقة التى يتجاوب بها الملموس مع المجرد، والاستدعاء التشكيلى مع الموقف الأخلاقى. وبفضل اختيار «السنتور» بطلاً، فإن الحركة المزدوجة، التى تحدثت عنها ـ الاستسلام للحياة الكونية، والانطواء على الذات ـ تتوافق مع الإيقاع النفسى[٣٤٥] للكائن الذى يصفه «أوفيد» بأنه «ذو وحدة شكلية».

وصورة كهذه ـ مثيرة للسخرية فى المذكرات، لأنها تصور فكرةً مجردةً تماماً، لا يمكن تحقيقها فى الخيال:

بينما يزحف نصفى على الأرض، فإن الآخر، الذى لا يستطيع أى وسخ الوصول إليه، عاليًا وصافيًا، يُكَدِّس ـ قطرةً قطرةً ـ هذا الشعر الذى سينبثق، إذا ما منحنى الله الوقت. (١٣ أغسطس ١٨٣٢)

ستصبح شيئًا مرئيًا وعضويًا، بعد ثلاثة أعوام! فى مشهد «السنتور» وهو يعوم:

نصفى يختفى فى المياه، يتحرك ليطفو فوقها، بينما النصف الآخر يرتفع هادئًا، وكُنتُ أحمل ذراعىّ الفارغتين فوق الأمواج[٣٤٦].

ولا يتعلق الأمر هنا باستعارة بسيطة، حيث تُطابق ـ مع كل تمثيل شكلى ـ «ترجمتها» التصويرية، ولسنا بإزاء نظامين متوازيين، نظام خيال ملموس، ونظام الفكر المجرد. فالفكر الرمزى يطبق ـ مباشرةً ـ محاولته الإبداعية لتوليد عالم مترابط ومعقد، ينتظم حول خرافة «السنتور»: عالم كل جزء فيه ضرورة، خفى بفعل المنطق الداخلى للرمز. كل شئ هنا ـ فى الوقت نفسه ـ مثقل بالمعنى، ولا يمكن ترجمته. وهو الشئ نفسه بالنسبة إلى العناصر ـ الماء، العشب الجبال ـ التى تمثل، فى «السنتور» شيئًا آخر لا مجرد ديكور بسيط: علينا ـ فى ما يتعلق بجيران ـ القيام بدراسة كاملة عما يسميه «ج. باشلار»: «خيال المادة»[٣٤٧]. فالماء ـ ذلك العنصر الأساسى فى رمزية «دى جيران»[٣٤٨] ـ ليس مجرد صورة عادية هيرقليطية عن القدر: إنه ـ بشكل أعمق ـ رمز للتوكل على القوى العمياء للحياة (سيقول «مكاريه ـ السنتور»، وهو يتذكر شبابه المستسلم لكل اندفاعات الطبيعة، أنه كان يعيش «على ما تتركه الأنهار»)[٣٤٩]، فتصل إلى التوحد مع هذه الحياة الكونية، بأمواجها التى ـ بعد أن تُحَمِّم السنتور طوال النهار ـ تنفصل عنه فى المساء، «قطرةً قطرة»[٣٥٠]. عندئذ، يقول:

> بعد أن أعيد إلىّ الوجود المميز والكامل، بدا لى أننى خرجتُ من الميلاد، وأنه من المياه العميقة، التى حملتنى فى ثديها، كانت تلك التى تركتنى فى التو أعلى الجبل، مثل دولفين منسى ألقته على الشاطئ أمواج «أمفيتريت»[٣٥١].

ولارتباطه بمشاعر الحياة الفردية، سنرى موضوع «المرتفعات» وقد حل محل موضوع الماء[٣٥٢]: فماكاريه يتأمل ـ منعزلاً على الجبل، «القمم العارية والطاهرة»[٣٥٣]، أو يستمع إلى «شيرون». وهو يربط تأملات مرتفعات «أوتا» بتأملات ميتافيزيقية حول تلك الكائنات المزدوجة والممزقة، أنصاف الآلهة، السنتورات والبشر[٣٥٤].

بذلك، ترتبط مظاهر المشهد الأساسى ـ وبشكل حميم ـ بالدراما الروحية: إن فكر «دى جيران» الشعرى لا يفصل المحسوس عن المفهوم، كشكل مزدوج لحقيقة واحدة. ألا يتحدث فى «الكراسة الخضراء» عن ذلك «الجهاز العائم من الرموز، الذى نسميه الكون»؟[٣٥٥] ونظراً لطريقته فى منح الأسطورة حياةً عضوية خاصة بها، وتغذيتها ـ فى الوقت نفسه ـ بتجربته الداخلية، يحتل «موريس دى جيران» موقعه بين كبار الشعراء.

وبعد موت «مارى دى لا مورفونيه»، ستصبح نزعة «دى جيران» الإحيائية ـ حسب تعبير «م. ديكاهور» ـ «طبيعية صوفية»[٣٥٦]. ويمكننا أن نرى فى «التأملات» الشعرية الفاتنة التى كتبها عن موت مارى ـ الطبيعة وهى محملة بالمعنى الرمزى، والمادة وهى تمتلئ بالصوفية[٣٥٧]. وسوف يشكل الاستسلام لقوى الطبيعة، والتهليل الصوفى أمام الحياة الكونية ـ عام ١٨٣٥ ـ موضوع «كاهنة باخوس»: هنا أيضًا ـ تغرس الأسطورة جذورها العميقة فى حياة الشاعر الداخلية؛ فحالة الاستسلام، والذوبان الشهوانى فى الطبيعة[٣٥٨]، يتجاوبان مع مناجاة كاهنة باخوس، المستسلمة لأنفاس ديونيسيوس. فالكائن يتلاشى، أو ـ بالأحرى ـ يتسع بصورة لا نهائية، إلى حد أن يحيا الحياة الكونية: ذلك هو معنى الموضوعات الأساسية، موضوع خصلة الشعر الطافية[٣٥٩]، وموضوع أنفاس باخوس، وموضوع الشمس على نحو خاص، التى يتفتح الكائن بحرارتها[٣٦٠]. ونعلم أن القصيدة ظلت غير مكتملة: إنها هنا ـ فيما يبدو ـ صورة هذا الإنسان الذى لا حدود له.

وحركة الامتداد اللانهائية هذه، أليست خطراً من الناحية الفنية؟ لقد انطوت «السنتور» ـ مع تتالى ألاعيب قوى عديدة ـ على أزمة، ودراما تتعقد ثم تنحل: شكلت القصيدة كلا مغلقا، وبالتالى أكثر اكتمالاً، أكثر «امتيازا» من «كاهنة باخوس»، التى سنجد فيها ـ بعد ذلك ـ عيوبا فى التكوين، ونقصا ما فى الوحدة.[٣٦١]

وسبق لسانت ـ بوف أن أعلن عن أسفه للعثور على «كاهنة باخوس» (وكانت قد ظلت مجهولة عند كتابته لـ ملحوظة طبعة تريبوتيان، إنها عمل ـ كما يقول ـ أقل بكثير، ويمكنها ـ حقا ـ أن تسئ إلى العمل الأول[٣٦٢]. ولا شك أن الخط العام للقصيدة أقل صفاء، ووضوحا مما فى «السنتور»: فالمؤلف يتوه فى الاستطرادات (حول أصل وتربية

آيللو، على سبيل المثال)، وفى مقارنات كثيرة جدا، وغالبا ما يتم تطويرها ـ فيما يبدو ـ لذاتها، وحيث نشعر بافتتانه بالكناية المغرقة والاستدعاء التشكيلي [٣٦٣]. إنها الحقبة التى يخضع فيها «موريس» ـ بشدة ـ لتأثير «باربى دورفيى»، ويقرأ معه «بوسانياس» : يبدو أن «باربى» قد جعله ـ بالفعل ـ يقاسمه حبه للميول التشكيلية والإشارات إلى القدامى [٣٦٤].

وهى أيضا الحقبة التى شهدت ـ فى مذكرات ومراسلات «دى جيران» ـ اهتمامات أدبية. ويرى برنارد اركور ـ عن حق ـ فى «كاهنة باخوس»، محاولة أكثر وعيا بكثير فى «قصيدة النثر» من «السنتور» [٣٦٥]. مزيد من الفن ـ بلا شك ـ ومزيد من براعة الأسلوب أيضا. وهذا البحث ملموس ـ أيضا ـ فى الأسلوب (حب الجناس الصوتى، والأوزان الزوجية) : كما فى «الصور المتجانسة» للقصيدة.

وإذا ما أخذنا فى الاعتبار ـ مع ذلك ـ هذه الإرادة «الفنية» عند «دى جيران» فى «كاهنة باخوس»، فسنرى أن أسلوب وإيقاع الجملة يتمتعان ـ فى كلا القصيدتين ـ بخصائص مشتركة، لا يكون مفيدا معها تخصيص دراسة مفصلة لكل منهما : فثمة نثر «جيرانى» أصيل، سأبحث ـ فى عجلة ـ فى تحديد قدرته التعويذية العجيبة.

نثر شديد الابتعاد عن نثر «برتران» التصويرى، ذى الجناس الصوتى، لكنه أقل قربا، مما يمكن أن نعتقد، من النثر «الشعرى»، الذى سعوا من خلاله ـ فى نهاية القرن الثامن عشر ـ لمنافسة الشعر المنظوم. وإذا ما نحينا جانبا بعض التعبيرات الخارجة عن المألوف، أو غير الملائمة ـ بشكل قصدى [٣٦٦] ـ التى يرجع مسؤولية سانت ـ بوف ـ عن جزء كبير منها [٣٦٧]، فإن مفردات دى جيران ـ على ما يقول برنار داركور ـ «ليست محصورة فحسب، بل ـ بالإضافة إلى ذلك ـ عادية على الوجه الأكمل» [٣٦٨]. ولهذا التقشف الإرادى أثر مزدوج : أولا تجنب القطع الذى يمكن أن يسببه ـ فى خط الخطاب ـ استخدام الكلمات النادرة، «المشتعلة»، التى تضفى على الجملة الرومانتيكية ـ أو البرناسية ـ أحيانا، مظهر الألعاب النارية الباهر، وثانيا، الاحتفاظ للكلمات بـ«فائض من فاعلية» [٣٦٩] يسمح للفكر بأن يحدس، فيما وراء المعنى المباشر، بمعنى أكثر تعقيدا وبإيحاءات أرحب. ويستخدم «دى جيران» تعبيرات شديدة العمومية، وعادية، ولكنها غنية بطاقة إيحائية لا تنضب، وتبدو غير قابلة لاستنفاد معناها، مثل «حياة» و«قدر» و«طبيعة» ... ومع التكرار الملح للكلمات نفسها، التى تستعاد بلا نهاية، ينتهى به المطاف إلى إنتاج أثر التعاويذ الحقيقى. وهل يدين ـ أيضا ـ لسانت ـ بوف بهذا الحب للكلمات «غير المحدودة»، غير المبررة، العائمة، التى تمكن من الحدس بالفكرة فى كل رحابتها، والتى سبق لجوزيف ديلورم المناداة بها فى الشعر؟ [٣٧٠] سأعتقد ذلك عن طيب خاطر عندما أراه يكرر ـ بلا كلل ـ صفة مثل «خفى» [٣٧١]، أو إحدى هذه الكلمات القزحية، حيث تعدد التكافؤ ـ نفسه ـ ثراء شعرى، مثل «ظلال» التى تشير ـ أحيانا ـ إلى «الظلام»، وأحيانا إلى «الأشباح» والأشكال غير المحددة التى تسكن هذا الظلام؛ ويبدو أن «دى جيران» يفضل الالتباس، فيظهر ـ تحت المعنى المادى ـ الإيحاءات الخفية: فيكتب ـ على سبيل المثال : «تلتحم الظلال والأحلام فى فكر الفانين» [٣٧٢]؛ وعندما يقول عن مارى المتوفاة أنها «كانت تفر فى الظلال» [٣٧٣]، ألا يمنح الكلمة غموض «رونسار» نفسه عندما يكتب:

عبر ظلال الريحان سأنال راحتى...؟

تعقيد المعنى نفسه تثريه خلفية فلكية كاملة، مع عبارة «إشارات سمائية» (كـ «كوكبة نجوم» و«إشارات القدر»، فى آن)، التى تتكرر مرتين فى «كاهنة باخوس» [٣٧٤]. هذه الهالة التى تحيط بالكلمات، وهذه الرفض لتحديد معناها وتسويره بطريقة صارمة، هو نهج شاعر [٣٧٥].

إنها الكثافة الشعرية نفسها، فى هذه التوريات التى تحل محل الفعل البسيط: «لقد تلقيت الميلاد» بدلاً من «لقد ولدت» [٣٧٦]، و «اتخذ نموى مجراه» بدلاً من «كبرت» [٣٧٧]. ومع استخدام الفعلين: «يتلقى» و «يتخذ مجرى»، تغتنى الفكرة بالظلال المتدرجة، وتمتلئ الصياغة بالمضمرات.

وعلينا ـ على أية حال ـ ملاحظة أن الفعل عند «دى جيران» عنصر أساسى وغنى دائما بطاقته الإيحائية. ويمكننا

مضاعفة الأمثلة، من قبيل «البحيرات الهادئة ما تزال تعرفني، لكن الأنهـار نسـيـتني»(٣٧٨)، «جـوانبي المضطربة كـانت تمتلك نشـوة الركض... وأعلى، كنـت أشـعـر بالكبرياء» (٣٧٩). ويستخدم «دى جيران» ـ عن قصد ـ اسم الفاعل بدلاً من الصفة : «كانت أمي أحيانا ما تعود منتعشة بفرحة عميقة، وأحيانا حزينة ومنسحبة مثل المجروحة»(٣٨٠)، «لا تزال بعض الإشارات السـمـائية تطبع السـمـاء شبـه المهجورة»(٣٨١)، والمعنى ـ شـأنه شأن الصوت (٣٨٢) ـ يؤدى ـ في هذا المثال الأخير ـ إلى إبطاء الجملة؛ أي ما يسميه «برنار داركور» أثر الإرجاء (٣٨٣) (من خلال انتظار اسم مفعول لا يجيء: لا تؤدى «سماء مهجورة» نفس تأثير السماء «القفر» أو «القاحلة»).

ويبدو أن أثر الإرجاء هذا هو مفتاح «سحر» دى جيران. ونستطيع أن نقول ـ الآن ـ أن الكثافة الشعرية للألفاظ، وغناها بالاحتـمـالات، توقف و«ترجئ» الفكر، لكن أثر الإرجاء محسوس بشكل خاص في إيقاع الجملة. و«دى جيران»، الذى يبحث في شعره، من خلال استخدامه «البحر السكندرى المألوف» ـ الذى ضرب له مثلاً عليه «سانت ـ بوف» (٣٨٤) ـ عن كسر الإيقاع والاقتراب من النثر، إنما يبحث ـ على العكس من ذلك ـ عن منح نثره سياقا وإيقاعاً شعريين خالصين. لكنه لا ينجح في ذلك باستخدام نثر غزير، ومتجانس : كذلك هي معايير «بيوس سيرفان»، التى يستخدمها «برنار داركور» لتحليل «الإيقاع الحسابي» و«النبرى» للجملة.

لقد طمرت الآلهة الغيورة في مكان ما شواهد
نسب الأشياء، ولكن على شاطئ أى محيط
دحرجوا الحجر الذى يغطيهم، آه يا
ماكاريه؟(٣٨٥)

وهو ما لا يبدو لى أنه يفسر ـ بشكل كاف ـ موسيقى هذه الجملة، التى أثارت إعجاب «ماثيو أرنولد»، ففي الفاصلة الأخيرة، علينا أن نرى ـ بشكل خاص ـ ما هو أكثر من «لا تساوق نبرى»، كمؤثر لنقطة الإطالة Point d'orgue، مشابه للوقفة التى تقع في نهاية القصيدة، وتترك العقل في حالة انتظار، شأنه شأن الأذن. هذا الانتظار الشعرى، وهذا الإبطاء في الحركة، يجاهد «دى جيران» للوصول إليه بكل الوسائل: المناجاة التى يستخدمها بنفس كثرة استخدام «راسين» لها : «بالنسبة لى، آه ميلامب ! إننى أنهار مع الشيخوخة!»(٣٨٦)، و«قدماى، انظر يا ميلامـب! كم استهلكتا !»(٣٨٧)، والجملة الاعتراضية التى تبطئ من سير المقطع، والحال أو البدل المنفصلين بالفصلات: «ثدى الوديان وكل امتداد الحقول يستعيد، لكن ببطء، حرية أنفاسه»(٣٨٨)، وبالطبع علامات الإرجاء : «الآلهة الهائمة وضعت قيثارتها على الحجارة، لكن ما من أحد... ما من أحد نسيها هناك».(٣٨٩)

لقد شدد «برنار داركـور» ـ عن حق ـ على «النفَس الطويل لإلهام جيران، الشديد الاتزان، والشديد الاعتدال، والموزع برصانة شديدة».(٣٩٠) وربما يفسر لنا ذلك سبب عدم تمسك «موريس دى جيران» بشكل قصيدة النثر ذات المقاطع الصغيرة، التى ضرب له «لامنيه» و«ميكيفيتش» المثل عليها، واستخدمها ـ هو نفسه ـ في قصيدة حول «أصوات الطبيعة» كتبها في «كايلا» (وعمره عشر سنوات!).(٣٩١) وتقنيته ككاتب تتطلب ـ في آن ـ جملة رحبة، يمكن تقريب انعطافاتها ـ التى تدور ببطء ـ من الجملة المتوجة في «لذة»، وتنظيما للقصيدة ككل واسع ومتماسك : فالإبطاءات والإرجاءات ـ في سياق القصيدة ـ ليست بانقطاعات أبدا، والموضوعات تترابط دون قطع الاستمرارية. وتكشف الجمل والقصائد عن فكر شعرى مفرود ـ بالأحرى ـ عبر طبقات عريضة (فطبقات الكلمات تتخفى، وتتراكم، مثل طبقات الذكريات التى يستحضرها «السنتور» و«كاهنة با خوس»، وهما يذرفان موضوعاتهما)، بدلاً من أن تتقدم بطريقة مستقيمة مثلما في السرد، أو تراكم لمسات متتالية، ولوحات موجزة، كما لدى برتران ـ غالبا ـ على سبيل المثال. وهكذا تشكل كل قصيدة (و«السنتور» أساسا) ـ رغم اتساعها ـ كلا شديد الانسجام ومترابطاً، كتلة من مادة شديدة الكثافة، حيث البساطة الظاهرية للكتابة لا تمنع تعقيد الإيحاءات. وبذلك تتخذ الأسطورة شكلا شعريا يتجاوب مع واقعها المعقد ووحدتها العضوية. وعلينا أن نضيف أن وزن القصائد واتزانها ينسجم ـ

كما يبدو – مع الفكرة الشعرية ذاتها: ألن نجد فى «السنتور» صورة – ترفع جذعاً ساكنا [٣٩٢]، وهى فى أقصى حالات التحرر من الاندفاعات الطائشة؟

وإلهام «برتران» – بالأساس – رومانتيكى، وإلهام «رابيه» يمضى من الكلاسيكية الجديدة التشكيلية، نحو «سأم» حديث؛ ومع بودلير، ستصبح قصيدة النثر التعبير نفسه عن الحداثة. ويظل موريس دى جيران الشاعر الوحيد الذى استطاع – دون أن يسقط فى الأكاديمية أو الابتذال التافه – المحافظة على انسجام الأساطير القديمة الكبرى ووزنها، فى الوقت الذى أثراها بجوهر داخلى، و– يمكن أن نقول – بقلق حديث تماماً. والصعوبة نفسها، فى توازن مع هذا، تمنح الشاعر مكانة منفردة، لاسيما أن الأمر يتعلق – هنا – باختصار الأسطورة إلى حدود أبعاد القصيدة، بتجنب الوقوع فى السرد بالنثر الشعرى: ولا يوجد فى تاريخ قصيدة النثر ذرية لجيران. فالأصداء – القريبة أو البعيدة – لعمله يجب البحث عنها، بالأحرى، فى الرواية أو السرد [٣٩٣].

قصيدة النثر

فى ظل الإمبراطورية الثانية وحتى بودلير

ومع بداية هذه الإمبراطورية الثانية – التى وصلنا إليها – ورغم أننا نرى، والحق يقال، الهم الفنى وهو يغزو – أكثر فأكثر – كافة أنواع النثر، فى الرواية (مع فلوبير)، مثلما فى التاريخ (مع ميشليه)، وحتى النقد[٣٩٤] – فلا نستطيع أن نقول إنهم كتبوا – حقا – فى هذه الفترة، قصائد نثر. ورغم هذا، فيا لها من رغبة واضحة، لدى المؤرخين والروائيين بالذات، فى أن يجعلوا من أعمالهم قصائد! يخطر ببالى هنا – بشكل خاص – «فلوبير» : لا لأنه يعارض الفن القديم للشعر بفن النثر الحديث والأكثر براعة،[٣٩٥] الذى يتطلب إحساسا عميقا بالإيقاع، وإيقاعاً هاربا، بلا قواعد، وبلا يقين[٣٩٦]، لكن – بالأساس – لأنه يدرك الرواية كقصيدة لها غايتها فى ذاتها، مستقلة عن الحكاية التى تعتبر ذريعة لها، كإبداع فنى مجانى ومستقل : وسيكون حلمه تأليف كتاب حول لا شئ، كتاب بلا رابط خارجى، يتماسك ذاتيا بالقوة الداخلية لأسلوبه... كتاب بلا موضوع، تقريبا [٣٩٧].

وفكرة استقلال جمال العمل عن الموضوع المعالج، تتكرر باستمرار فى مراسلاته : فهو يتساءل: [٣٩٨] «ألا توجد – فى دقة التعشيقات، وندرة العناصر، ورهافة السطح، وانسجام المجموع – فضيلة جوهرية، نوع من القوة الإلهية، شئ ما أبدى كمبدأ؟» ونجد – هنا – فكرة الفن الموجود فى ذاته، فكرة الفن للفن، التى رسم كتاب «كاسانى» قدرها ونتائجها[٣٩٩]، والتى ستجد التعبير النهائى عنها فى صيغة جوتييه : «من الشكل تولد الفكرة» [٤٠٠]. لكن، ما الذى يمكن أن تكون عليه – فى الواقع – نتائج نظرية كهذه؟ نعتقد أنه الدخول فى طريق شعر النثر، لنعود – مباشرة – إلى النثر «المزخرف» للقرن الماضى؛ نبحث عن الفن، فنجد الشكلية وبراعة الأسلوب. والدليل لدينا – من بين أشياء أخرى – فى (غواية سان أنطوان) النسخة الأولى التى كتبها «فلوبير» عام ١٨٤٩ وانحدر فيها – من فرط سعيه إلى «القصيدة» والجمال الشكلى – إلى التشدق الكلامى والزخرفة. وإنه لدال أن نستطيع الخروج – من هذا العمل الطموح والمركب – لا بـ «قصيدة نثر»، بل بنمط «فنى» دائرى، من قبيل أول مونولوج لأنطوان، الذى ينتظم فى مقاطع حقيقية، تصحبها لازمة [٤٠١]. وقد قال «مكسيم دى كام» – عن هذه الغواية الأولى – إن «فلوبير يعود فيها إلى الأب دينال، ومارمونتيل، وإلى بيتوبيه نفسه» [٤٠٢] – أى، بعبارة أخرى، إلى التشدق الطنان لقصائد النثر فى القرن الثامن عشر. ولنلاحظ – مع ذلك – أن ثمة شعرا فى (مدام بوفارى) – التى تسمى رواية واقعية – بأكثر مما فى (سلامبو) الرواية «الفنية» : فما الذى يمكن قوله إن لم يكن أن الرواية تملك أنساقها الخاصة بها والمميزة – جذريا – عن أنساق قصيدة النثر، وإن الشعر الحقيقى لابد أن ينبع من الداخل، وغير قابل للانفصال عن الفعل، وليس ملتصقا به؟ إنه النثر الفنى الذى يمكن أن يفيد من أبحاث فلوبير [٤٠٣]. لا قصيدة النثر، باعتبارها كذلك.

نصل – إذن – إلى هذه الخلاصة التى تكمن فى أن الطموح إلى استخراج «قصيدة نثر» – من الرواية – أمر مجحف بالرواية وقصيدة النثر معا، وغالبا ما يقود إلى إبداعات هجينية. وهى مجازفة ليست قليلة الخطورة، وتنبع من تبجيل

متحيز، ويساء فهمه لـ «الشكل»، عندما يتخيل كثيرون أنهم يصنعون شعرا عندما يقسمون النثر إلى مقاطع أو «آيات» : ضلال غريب يقع فيه «فوييو»، إذ يضع في شكل «آيات» عشوائية أكثر أشكال النثر ركاكة، ليملأ صفحات وصفحات بـ «قصائد» مفرغة تماما من الشعر! (٤٠٤) وعلينا أن نضيف ـ كي نكون منصفين ـ أن شكل «الآيات»هذا، الذي انساق إليه عديد من الكتاب بسبب التوراة ـ قبل «لامنيه» وبعده (٤٠٥) ـ ليس دائما «حقيبة سفر» : فمقابل «فوييو»، الذي يقلد «لامنيه» بوضوح، في «Ecco la Fiera» (٤٠٦)نستطيع أن نذكر كتّابا عشروا ـ بتوفيق ما ـ على إيقاع ونبرات الكتابة : فقد ألف «رينان» ـ في شبابه ـ بضعة أشعار «عبرية» (٤٠٧)، وعلينا أن نشير ـ بشكل خاص ـ إلى «قصيدة توراتية نثرية» ضخمة، نشرها «كايو» عام ١٨٤٥ : «العالم قبل الطوفان» (٤٠٨). ولا نستطيع أن ننكر عظمتها ولا نفسها الملحمي. ومن المفيد الإشارة إلى أن مقدمة كايو تقرر استحالة وجود شعر توراتي في شعر مقفى؛ إذ لا يمكن التوفيق بينه وبين أساليب الشعر العبري، وتعلن ـ من ناحية أخرى ـ عن مرحلة الغزارة لشاتوبريان آخر، متعارضة مع «الأسلوب الرافض للبلاغة المتصنعة والفجة بصورة عصبية في الكتابات» (٤٠٩).

محاولات في «النثر الشعري» زخرفية إلى هذا الحد أو ذاك، وقصائد توراتية أو ملحمية نثرية (علينا أن نذكر من بينها ملاحم كوينيه quinet، وأفضلها ـ بلاشك ـ ملحمة «ميرلين الساحر»، عام ١٨٦٠) : كل هذا ليس جديدا حقا، ويدفعنا إلى الاعتقاد بأن الرياح القوية للعلم والمعرفة، التي تعبر فرنسا خلال الإمبراطورية الثانية، قد جمدت كل إلهام شخصي. ويمكننا أن نميز، مع ذلك، في عديد من أعمال هذه الفترة، تيارات معينة، وتوجهها نحو الغنائية والحداثة، التي تتنبأ بقدوم قريب جديدة لقصيدة النثر. فقد أظهرت «إيقاعات منسية» لـ «باربي دورفيي» ـ التي كتبت في تواريخ موزعة بين عــام ١٨٣٤ وعام ١٨٥٩ (٤١٠) ـ إلى جانب اهتمام فني واضح (التشكيل فـي مقاطـع متماثلة في الغـالب (٤١١)، والاســتدعاءات التشكيلية (٤١٢)، ومؤثرات الإيقاعات والألوان)(٤١٣) ـ بعـض الاندفاعات الغنائية، والنغمات الشخصية : فالإلهام ـ إن لـم يكن الشكل ـ ليس بعيدا، إلى هـذا الحد عن «ميموراندا Memoranda»(٤١٤). ويوضح جرليه ـ في أطروحته عن «دورفيي» ـ مزاياه؛ إذ استطاع «عبر رمزية نابعة من عمله» ممارسة تأثير لايمكن إنكاره، وقصائده النثرية ـ في هذا الصدد ـ «قد أكدت تمكنه، في نظر معاصريه، بما يفوق رواياته ذات النفس الطويل» (٤١٥). وبالفعل، فهناك ـ في قصيدة العينان المتقلبتان، التي كان «بودلير» معجبا بها، بعض الإيحاءات الإيقاعية، واستعادات ملحاحة لتعبيرات («عيناها الواسعتان للغاية، الكئيبتان للغاية، الشاحبتان للغاية ـ عيناها المفتوحتان بشكل بالغ... وكانتا إلى هذا الحد يائستين، هاتان العينان الشاحبتان، اليائستان والثابتتان إلى هذا الحد»)(٤١٦)، وأيضا خلق أجواء انفعالية تتشبع بها الأشياء نفسها («السقف الكئيب المبرقش بالنجوم»)(٤١٧)، والتي تجعلنا نعتقد أن «دورفيي»وهو يكتب هذه القصيدة ـ عام ١٨٥٧ ـ قد استطاع استغلال التقنية المستخدمة في «غراب» بو(٤١٨)؛ ولكن ـ على العموم ـ تشهد «إيقاعات منسية»، من خلال أسلوبها ومعطياتها، على أن هذا الإيقاع السادر كان موجودا ـ بكامله ـ في عمله، «رأسا، وقلبا، وكبدا وأحشاء»، مثلما كان يقول(٤١٩). فنحن بعيدون عن فن «برتران» الموضوعي عن وعي.

وعلينا أن نشير ـ هنا ـ إلى الـدور المهـم الذي لعبته الـ «ليد Lied » الألمانية، في فرنسا، اعتبارا من ١٨٤٠ (في حين اهتم الرومانتيكيون الأوائل بالأناشيد الغنائية). ومثلما أيقظت الأناشيد الغنائية ـ في بداية القرن ـ المحاولات الأولى في قصيدة النثر ذات المقاطع، يمكننا القول بأن الـ «ليد»، التي تعددت ترجماتها، قد جعلت قصيدة النثر «قادرة على هذه الغنائية المعبرة عن الألم، والقلق والشك، التي تمثل علامة أساسية لعصرنا الحديث» (٤٢٠). وفي «ليدات» هاينى الغنائية، نجد ـ قبل كل شئ ـ نماذج لغنائية ليست لفظية وطنانة، بل مشبوبة خفية ـ بالعاطفة، وموجزة في أجزاء قصيرة ذات قوة إيحائية هائلة. والآن ـ في عام ١٨٤١ ـ كان «سباستيان آلبين» يلحق بترجماته لـ «قصائد غنائية وأناشيد شعبية من ألمانيا» بضع «ليدات» لجوته وأوهلاند

وهايني، ومن بينها ـ على سبيل المثال ـ هذه الـ «ليدة» المميزة باقتضابها :

من يحب للمرة الأولى ، حتى بدون أمل ، هو إله ، ومن يحب للمرة الثانية فهو مجنون .

وأنا ، أنا المجنون، أنا . ما أزال أحب دون أن أكون محبوبا . والشمس والقمر والنجوم يضحكون من ذلك ، وأنا أيضا ، أضحك من ذلك ـ أضحك من ذلك ـ وأموت (٤٢١).

ولكن، في عام ١٨٤٨ ، كان للدراسات والترجمات (النثرية) ، التي نشرها «جيرار دي نرفال» في «روفي دي دوموند Revue des deux mondes» (٤٢٢) ، أن تلعب دور الوحي. فقد قدمت مقاطع «بين ـ بين Inter mezzo» الثمانية والخمسون، الموجزة، نماذج لنوع جديد، أكثر شخصية، وقلقا، وحماسة وبساطة، في آن، بفعل نبرتها الشديدة الخصوصية وغنائيتها المعذبة والمرحة. فيا لها من قوة يتم التعبير بها ـ في «نوردسي Nordsée ـ عن قلق الإنسان المعاصرة إزاء «لغز الحياة، لغز الحياة الأليم والقديم!» (٤٢٣) وستترك قراءة «هايني» أثرها على أواخر الرومانتيكيين وأوائل الرمزيين؛ ومن المدهش أن نرى «الفونس دوديه» ـ نفسه ـ يذكر اسم «هنري هايني»، ليقدم للجمهور «أنشودتين غنائيتين نثريتين»، «تتمتعان بفانتازيا جرمانية إلى حد ما» ـ وقد نشرتا في (رسائل من طاحونتي)(٤٢٤).

ورغم هذا، فإن إبداع الغنائية الحديثة في النثر، يرجع إلى «بودلير» وحده. وقبله، أحيانا ما يعيدنا «الوفيفر دو ميه» ـ في «صلوات دير فال المسائية» (١٨٤٥) و «كتاب المتجول»(١٨٥٤) ـ إلى الموضوعات الروما نتيكية (٤٢٥)، وأحيانا ما يترجم أحلام يقظة أخلاقية أو فلسفية، في نثر شعري منمق، وحافل بالرموز التي يذكرنا بعضها بـ «بروست» :

يعيش الماضي دائما تحت جليد الأعوام . إنه الماء الحي الذي يجري دائما تحت درعه الثلجي ، الماء الحي الذي يتماوج مثل سهام من الأرجوان والذهب ، مثل عناقيد الأحجار الكريمة المسافرة ، مثل الزهور التي تقر ولا تذبل، ألف من السباحين الصامتين هم ذكرياتنا (٤٢٦).

و«لوفيفر» ـ الذي يفضل كتابة الشعر بالنثر، لكنه أحيانا ما يرصعه بصورة جميلة «سماء ماضيّ تهبط في قلبي» ـ يقع بسهولة في شرك الذوق الرديء عندما يستعير موضوعاته من الحياة المعاصرة، من «الفوسفور» أو «مراكب البخار» . ولكن، لا أحد يستطيع، فيما يتعلق بالذوق الرديء، مقاومة الخليط الرائع من الركاكة والفخامة الذي يملأ قصيدتي «هوساي» المعاصرتين : «أغنية بائع الزهور» ، و«بائعة زهور فلورنسا» (٤٢٧)، اللتين أُفضل عليهما «تصاوير جدارية ونقش بارز سلفي» ، من زاوية الأسلوب الكلاسيكي الجديد، وحوريات البحر «المخادعات مثل الموج» ، وحوريته التي تحولت إلى نبع (٤٢٨). ومع ذلك، فعلينا أن نشير إلى أن «لوفيفر» و «أرسين هوساي» ـ باعتبارهما مديري «لارتيست» ـ لم يفتقرا إلى التأثير، واستطاعا تحريض بضعة مؤلفين شبان (ربما كان من بينهم «بودلير») على التساؤل «حول الشعر واللغة الملائمة له»(٤٢٩).

وإذا ما أضفنا إلى هذين الاسمين اسم «شانفلوري» (وهو أيضا ـ كما نعلم ـ كان على صلة دائمة ببودلير) (٤٣٠)، لأدركنا أن نواة كاملة من الكتاب كانوا يبحثون ـ في سنوات ١٨٤٥ ـ ١٨٦٠ ـ عن استغلال وترويض صيغة قصيدة النثر. ولا شك أن إنتاج «شانفلوري» ـ «فانتازيات» أو «أناشيد غنائية» (٤٣١) ـ يفتقر إلى الإلهام والأسلوب الخاص؛ ومثل «فييو» ـ إلى حد ما ـ يبدو أنه يتخيل أنه يكفي تقطيع أي نثر إلى «آيات» أو مقاطع (يفضل أن تفصل بينها لازمة) كي تتم كتابة الشعر. «لقد صدنا، في حدائق التويليري، الأسماك الصغيرة الحمراء، كي نحميها من البرد» : تلك هي اللازمة التي تنظم وقفات نشيده الغنائي عن «الشتاء» (٤٣٢)، وهاهي كيفية معالجته للسخرية:

عندما تصفر الورقة

تقود عربة جياد المسافرين شبانا شاحبين وشعراء على حالتهم و ـ وهو الأسوأ ـ

شـعـراء رثاء . يذهبـون إلـى الغـابة ، عندمـا
تصفر الورقة .

إلى الغابة حيث يقطف المسلول نفسه(٤٣٣).

ومن المفيـد ـ رغم ذلك ـ أن نسـجل أن «شـانفلورى» كان يبحث عن شكل حديث للغنائية، يسمح باستيعاب الواقعية والسخرية، بالرغم من عدم عثوره على النبرة و الشكل الملائمين.

وعلينا أن نرى فى كل هذه المحاولات (محاولات «باربى دورفيى» و «هوساى» و «شانفلورى») الرغبة المزدوجة ـ من ناحية ـ فى استخدام العناصر التصويرية الجديدة التى تقدمها الحياة المعـاصرة والمدنية، رغبة تترجـمـها ـ من جانبـهـم ـ كـافة «اللـوحـات الباريسـية» و«الأشـــيـاء المـرئيــة» و«الأنطباعـات» (٤٣٤) التى كـانوا يمدون بهـا «كـورسـير» و«لارتيست»(٤٣٥) ـ وأن نرى فيها، من ناحية أخرى، توسيعا لمدى الصوت الشعرى، بقبول أساليب لم يكن الشعر ليتقبلها حتى هذه اللحظة (مثل السخرية والتهكم) . لكننا نستطيع ـ أيضـا ـ أن نخمن، من نقطة انطلاق هذه المحاولات، الرغبة الواعـيـة، إلى هذا الحـد أو ذاك، فى إيجـاد شكل جـديد، لترجمة الرؤيا المعقدة عن العالم التى يملكها إنسان حديث، يعيش فى قلب «مدن هائلة» (٤٣٦)، وأيضا لترجمة المشاعر الجديدة التى يمكن أن تحرك فكر الشـاعـر الذى قـذف به، هكذا، فى عالم مصنع، رأسـمالى ووضعى، حيث عليه ـ رغم هذا ـ أن يجد لنفسه أسبابا للحياة.

إن طمـوحـات ومطالب الشـعـراء ربمـا كـانت ـ فى هذه اللحظة من التاريخ الأدبى ـ أكثر ميتافيزيقية مما هى شكلية، لكن من أجل الوعى بهذه الاحتياجات ـ على نحو واضح ـ وإعادة الصلة بين إبداع لغة شعرية جديدة، والمهـمـة الجديدة التى يضطلع بهـا الشـعـر، كـان لابد أن يظهـر ـ فى سـمـاء الأدب ـ كـتـاب عبـاقـرة، ستكون أسـماؤهم بودلير و رامبـو ولوترىامون ومالارميه.

الهوامش :

(١٧٠) سـانـت ـ بـوف، Notice عن برتران، فى مقدمة Gaspard de la Nuit، (1re éd., Pavie, Angers, 1842) وأعاد نشرها فى Portraits Littéraires, t. II, Gamier, 1862, p.354.

(١٧١) كان قد ولد ـ فى الحقيقة ـ فى «سيفا»، فى «بيمون» عام ١٨٠٧، لكن والده ـ نقيب الشرطة ـ كان قد استقر فى «ديجون»، بعد سقوط الإمبراطورية: كان لويس عمره سبع سنوات، وقتئذ.

(١٧٢) سأترك له هذا الاسم الشخصى الذى اشتهر به، والذى يلائم ميله إلى العصور الوسطى، رغم أدلة «سبريتسما» الذى أوضح ـ فى أطروحته الرائعة ـ أنه، فى حقيقة الأمر، لم يوقع بهذا الاسم إلا نادرا(Cargill Sprietsma, Louis Bertrand, Thèse,Champion, 1926, p. 3-5)

(١٧٣) أوضح «سبريتسما» ـ مستندا إلى شهود آخرين ـ أنها كانت منظومة، وليست نثرا، تلك التى تلاها «برتران» ذلك المساء. وهو مالايهم كثيرا على أية حال: فالأساس هو أن «سانت ـ بوف» قد عرف «الأناشيد الغنائية النثرية» لـ «جاسبار»، بل حصل على المخطوط لفترة ما بين يديه (سبريتسما، مرجع سابق، ص ص ١٢٤، ١٣٠).

(١٧٤) A Monsieur Sainte-Beuve, Gaspard de la Nuit, Mercure de France, 1911, p 188. والمقطوعة تحمل تاريخ ٢٠ سبتمبر ١٨٣٦.

(١٧٥) انظر لالو : Vers une alchimie lyrique, Les Arts et le livre, 1927(Sainte-Beuve, Bertrand, Nerval, Baudelaire) وفيـمـا بعـد، ذهـب «مـارسـيل جـان» و «أرباد ميـزيى» إلى وضع «جاسبار الليلى» فوق قصائد «بودلير» النثرية، الذى حاول ـ عبثا ـ الارتقاء إلى مسـتوى تركـيبة برتران (Genése de le pensée moderne,Corréa,1950, p.48).

(١٧٦) فى La Bouteille à la Mer, n°48, octobre 1945.

(١٧٧) انظر ـ على سبيل المثال ـ ماكس جاكوب فى Cornet à Dés, Preface de 1916, Stock, 1923, p. 17; Le Centenaire du poéme en Prose (Le Temps, 25 août, 1942) عن وم. شابلان فى كتابه Anthologie du poéme en prose, Julliard, 1946.

(١٧٨) ثلاث ورقات مزدوجة موجهة إلى الناشر «راندويل» يستعيدها «ب.جيجان» فى طبعته لـ «جاسبار الليلى»، المنشورة طبقا لمخطوط المؤلف، بايو ١٩٢٥، ص ٢٧٠، Payot, 1925, p. 270.

(١٧٩) ونعلم أن جاسبار الليلى يتضمن ستة كتب: المدرسة الفلمنكية، باريس القديمة، الليل وحظوته، الوقائع، أسبانيا وإيطاليا، سيلفى، إضافة إلى بضع قصائد منفصلة، مقتطفة من مذكرات المؤلف.

(١٨٠) حول «جمعية الدراسات»، والدور الذي لعبه برتران فيها، انظر: (Sprietsma, Louis Bertrand, p. 50-70.) ويشير «سبريتسما» – أيضا – في بداية أطروحته الثانوية (édition des Œuvres poétiques de Bertrand, Champion, 1926) إلى التقارب بين أناشيد «أتالا» الهندية وقصائد «جاسبار الليلي».

(١٨١) قارن بما يلي، لدى إيرادنا لنص «أكتوبر».

(١٨٢) قرأها في «جمعية الدراسات» عام ١٨٢٨ (قارن Sprietsma، مرجع سابق ص٥٣). لماذا ترجم «برتران» الأناشيد الغنائية نظماً، رغم أنه كان يفكر – سلفا – في كتابة «أناشيد غنائية نثرية»؟ ذلك – ولاشك – حتى لا يزاحم الترجمات النثرية للويف فيمار، وربما – أيضا – لأنه كان يبحث – في هذه الفترة – وعلى غرار «فيكتور هوجو»، عن صياغات أصيلة للأناشيد الغنائية المقطعية في الشعر المنظوم (لقد كتب – على أية حال – ثلاثا منها حول «ديجون» تتميز بإيقاع غريب ومتقافز).

(١٨٣) Ballades, légendes et chants populaires de l'Angletterre et de L'Ecosse، وترجمها Loève - Veimars, Renouard, 1925, p.160.

قارن – بشكل خاص – في حورية البحر: رجتني أن أضع خاتمها في إصبعي، كي أصبح زوجا لإحدى حوريات البحر Ondine، في Gaspard de la Nuit, Mercure de France, 1911, p 111).

(١٨٤) انظر – في هذا الموضوع كتاب L. Reynaud, Le Romantisme. Ses origines anglo-germaniques, Coin, 1926.

(١٨٥) عبارة «السمندل» التوجيهية مستعارة من «تريلبي Trilby»، ويمكننا أن نقارن ما ورد في «السمندل» – «كانت أغصان الكرمة تالفة، وزحفت الشعلة نحو الجمر – بما ورد في «تريلبي»: «شعلة الجمرات خبت، وجرى ضوء أزرق فوق الجمرة المنطفئة، وتلاشى».

(١٨٦) Smarra, éd. des Quatre Vents, 1946, p. 76.

(١٨٧) Scarbo, Gaspard de la Nuit (Mercure de France, 1911, p. 97).

(١٨٨) La Chambre Gothique, Gaspard, p. 96، وبدا «سمارا»، هما – أيضا – «مسلحتان بأظافر من معدن أرفع من الصلب، تخترق اللحم دون أن تقطعه، تمتص الدم بطريقة مضخة مصاص الدماء الغادرة» (Smarra. p. 76)

(١٨٩) حول «هوفمان»، قارن أطروحة «كاستيكس» الحديثة Le Conte fantastique en France de Nodier á Maupassant (Corti. 1951), et Breuillac. Hoffmann en France . Revue d'Histoire Littéraire. 1906- 1907.

ويبدو أن «برتران» قد عثر على الفكرة الأولية لـ «سكاربو» – وفقا لبروياك – في إحدى «الحكايات الليلية»، وهو – مثل «هوفمان» – «يسعى للوصول إلى امتزاج الفنون؛ إنه يحاول أن يجعل القارئ يشعر – إزاء نثره الموزون – بانطباع مماثل لذلك الذي يحس به أمام لوحة أو عند سماع عمل موسيقي» (R.H.L., 1907, p. 99). ومع ذلك، فإن مسألة التواريخ تدفعنا إلى التعامل باحتراس شديد فيما يتعلق بهذا التأثير.

(١٩٠) انظر Sprietsma,p.95. وهذه الأشعار من أوائل ما كتبه «موسيه».

(١٩١) انظر الفصل الذي كتبه سبريتسما حول Bertrand et le Provincial, p. 88- 103.

(١٩٢) Le Provincial, 12 septembre 1928 (Sprietsma, p. 92).

ولنذكر أن «برتران» – إذا ما كان قد أبدع النوع – فإنه لم يبدع اسم قصيدة النثر الذي لم يستخدمه في أي موضع.

(١٩٣) Espagne et Italie, livre V de Gaspard. هل يجب أن نذكر les Orientales، وبعض Etudes françaises et étrangères de E. Deschamps, les Contes d'Espagne et d'Italie de Musset

(١٩٤) «لقد نقلت لي الشغف بالعمارة القوطية.. إن مدينتي التي ولدت فيها تظهر أمام عيني في هيئة جديدة، وأسير في الشوارع، وأنا أتهجى كل منزل، مثل رجل يبدأ في تعلم القراءة. وأتفحص – الآن – بنشوة تمتلئ بالفضول الذي لا يوصف، العديد من كنائسنا، حيث سمعت القداس مئات المرات، دون أن أعرفها» (Lettre citée par Marsan, Mercure de France, 1er mars. 1925).

(١٩٥) «جاسبار الليلي»، ص ٤٧. ويلمح «سانت - بوف» – هنا – إلى فصل من رواية «نوترام دي باري»، يحمل عنوان «باريس على جناح طائر» Paris á vol d'oiseau (livre III, ch. 2).

(١٩٦) منذ ١٨٢٧، حدثه «روسينيو» – وهو صديق «برتران» – عن «المعمار القوطي» لكنيسة شومون، التي نستطيع أن نرى فيها «أشكالاً من «الجروتيسك» لقديسين محبوسين في كوات مكدسة بتماثيل غريبة». (Sprietsma p.34)

(١٩٧) Préface de Cromwell (1828) publiée par Maurice Sauriau. 1897, p. 199.

(١٩٨) السابق، ص ٢٠٠.

(١٩٩) Gaspard de la Nuit, Introduction, p. 14. واسم «تيي» هذا تسمى به – كما يقول «برتار» – عدة أنهار صغيرة، تروي السهل بين «ديجون» و «الساؤون».

(٢٠٠) Jean des Tilles (Gaspard, p. 73).

(٢٠١) قارن – على سبيل المثال – Marion , Légendes et traditions populaires de la Côte d'Or, Lumièr, Dijon, 1929.

(٢٠٢) «في زمن آخر، كان سيشعر برائحة الأشياء المحروقة، إذ أن العمل الكبير – الذي كان مشغولا به – كان يمكن أن يقوده إلى المشنقة أو المحرقة» (lettre de F.Bertrand `a M. Chubeuf, 1886, Sprietsma, p. 232-235). وقارن في «جاسبار الخيميائي»، ص ٦١، وفي «حورية البحر» التلميح إلى «مثلث النار، والأرض، والهواء»(ص١١٢).

(٢٠٣) انظر في «اللذة» La Volupté (Œuvres en vers de Bertrand, thèse secondaire de Sprietsma) والأناشيد الغنائية الثلاثة عن ديجون (ص.٣٠، ٣٢). وفي مقدمة «جاسبار» يرسم «برتران» تخطيطاً للوحة مفعمة بالحياة، لديجون القديمة منذ القرن الرابع عشر حتى الخامس عشر.

(٢٠٤) قارن **Gaspard, Introduction, p. 29, et le clair de Lune, p. 104.**

(٢٠٥) قـارن **Un Rêve (Gaspard, p. 107).**

(٢٠٦) قـارن **La Ronde sous la Cloche (Gaspard, p. 105)**

(٢٠٧) وبالتحديد، بهدف السخرية من هذا التعسف في استخدام «الطابع المحلي»، تسلى «مريميه» ـ كما سيقول عام ١٨٤٠ ـ بأن يكتب الـ «جوزلا»، وهي ذات «طابع» محلي لا يقل أصالة.

(٢٠٨) مثل «مـقـبـرة فـونتين (1827) **Le Cimetière de Fontaine** أو «الحج إلى نوتردام في إيتـان (1828) **Notre Dame de l'Etang** اللتين يصف فيهما «برتران» «الطلاء العذب للحقول وسقف الضيعات الصغيرة».

(٢٠٩) قارن... «أحبيته، وعيناي محمرتان من كثرة البكاء» **Scar- p. 96 bo**، وفي أعماق سريري كنت أرتعد في هلع اثنى عشر صوتا **(La Ronde sous la cloche, p. 105).**

(٢١٠) من المفيد أن نعرف أن «بينيو» ـ مدير «الكوليج» (مدرسة ديجون الثانوية)، حيث درس «برتران» حتى عام ١٨٢٧ ـ كان قد قدم، عام ١٨٢٥، إلى أكاديمية ديجون، بحثا حول «رقصات الموتى»، نشر عام ١٨٢٦ (قارن، ملحوظة .(Sprietsma, p.30 et 82

(٢١١) **Gaspard, p. 97.**

(٢١٢) الرحيل إلى محفل السبت **Départ pour le Sabbat (Gaspard, p. 64).**

(٢١٣) أصابع اليد الخمسة **Les cinq doigts de la main (Gaspard, p. 56).**

(٢١٤) المرهف **Le Raffiné (Gaspard, p. 77).**

(٢١٥) جاسبار **Gaspard, p. 80.**

(٢١٦) السيد جان **Messire Jean (Gaspard, p. 81).**

(٢١٧) قارن عنوان الكتاب الأول لجاسبار : المدرسة الفلمنكية، والفنانين المذكورين في المقدمة. لقد ترك «برتران» رسوما تخطيطية على طريقة «هوجو»، وطبعة «بوس» لجاسبار (١٩٢٠) تضم رسما تخطيطيا. ويحكي أخوه «فريدريك» أنه كان «يرسم أشخاصا مشنوقين بالفحم والطباشير الأحمر على حوائط الممرات (قارن **Sprietsme p. 232-235**.

(٢١٨) قـارن هذه العناوين الدالة : «صـعـاليك الليل»، «سريناد»، «قداس منتصف الليل»، «ضوء القمر»، «الليل بعد معركة..»، دون ذكر «جاسبار الليلي». ومع الرومانتيكية، ولد هذا الحب لليل، في القرن الثامن عشر (قارن **Van Tieghem, La Poésie de la Nuit et des Tombeaux au XVIII**[e] **siècle, 1921).** وقد تطـور ـ في آن ـ على الصعيد الفني والنفسي.

(٢١٩) مقطوعة بتاريخ ١١ أبريل ١٨٢٨، نشرت في «لوبروفنسيال **Le provincial**» في ١٢ سبتمبر ١٨٢٨. وقد أعيد نشر غالبية هذه النسخ الأولى في **Keepsake fantastique d'Aloysius Bertrand,** Crès, 1929.

(٢٢٠) قصيدة منشورة في «لوبروفنسيال **Le provincial**»، ١٢ سبتمبر ١٨٢٨.

(٢٢١) نشرت «قلعة مولجاست (sic) **La Citadelle de Mollgast**» في «لوبروفنسيال **Le Provincial**» في ٨مايو ١٨٢٨.

(٢٢٢) ذكر «بيني» هذا النص ـ لأول مرة في **le Bulletin de l'Académie Delphinale,** 1865, p. 299. وأعاد «سبريتسما» نشره في «مقدمة» **Préface des Œuvres Poétiques** de Bertrand.

(٢٢٣) تتضمن قصيد «البرصاء» لبرتران (جاسبار، ص ١٣٩) عبارة توجيهية تقول : لا تقترب قيد أنملة من هذا المكان، فهنا بيت البرصاء القذر (قصيدة البرصاء القديمة) وهي تتعلق ببرصاء «سان جاك دي تريمولوا» في ضواحي «ديجون».

(٢٢٤) إشارة إلى الديجوني الشهير «جاكيمار دي نوتردام» الذي يتذكره «برتران» في مقدمة «جاسبار»، ص٢٩.

(٢٢٥) ضوء القمر **Le Claire de Lune,** p. 103.

(٢٢٦) هل تأثر «برتران» بـ «أنشودة غنائية إلى القمر» الشهيرة لموسيه؟

(٢٢٧) **Das Französische Prosagedicht,** Hambourg,1929, p. 15.

(٢٢٨) «مغامرة ألويزيوس برتران، الزجاجة في البحر، أكتوبر **L'Aventure d'Aloysius Bertrand, La Bouteille à la mer,** octobre, 1945:

«كل السحر غير المحسوس للحالة البدائية قد تلاشى».

(٢٢٩) وبالمقابل، يمكننا أن نقرأ في أشعاره شكاوى مؤثرة حول مصيره. على سبيل المثال في «شكوى»، عام ١٨٣٨ **(Œuvres Poétiques** ,p. 102)، وفي «حياة أخرى» المكتوبة عام١٨٤٠، بعد خمسة عشر شهرا قضاها في المستشفى (السابق، ص ١٠٨):

واحسرتاه! لم أعد سوى ظل
يتكشف في شحوبه،
هائم، فقير، مريض وكئيب
في صحراء ألمي!

ونستطيع أن نقرأ ـ أيضا ـ في أشعار «برتران»، عام ١٨٢٨، عدة تلميحات غامضة إلى ما يسميها «فتاة النجم».

(٢٣٠) في الكتاب السادس من «جاسبار»، سيلفي، ص ١٧٠.

(٢٣١) ذكره «سبريتسما»، ص ص ١٣٩، ١٤٠.

(٢٣٢) مكتوبة عام ١٨٣٨، خلال إقامة «برتران» في المستشفى، حيث كان يحتضر، وكان قد ارتبط بصداقة دائمة وحارة ومتبادلة بدافيد، الذي سبق أن قابله عند «راندويل» **(Sprietsma, p. 203-204)**

(٢٣٣) **Histoire de la langue française, t. XII, L'époque romantique**, p. 285.

(٢٣٤) جاسبار الليلى، **Gaspard de la Nuit**, p. 33.

(٢٣٥) خطاب إلى David d'Angers فى ١٨ سبتمبر مذكور فى A. Séché, **Les derniers jours d'Al. Bertrand (Mercure de France**, 15 mai 1905).

(٢٣٦) **Vers une Alchimie Lyrique (Les Arts et le livre**, 1927p. 45).

(٢٣٧) تعليمات «برتران» إلى الناشر «راندويل» : ثلاث ورقات مزدوجة، أوردها «ب.جيجان» فى طبعة **Gaspard de la Nuit**, payot, 1925, p. 263-265.

(٢٣٨) بودلير، فى «أخلاقيات اللعبة **Morale du Joujou**(قصيدة مستمدة من مقالة)، و«مالارميه» فى «مشهد موقوف **Un Spectacle Interrompu**» ونذكر لمالارميه المقالات التى وصفها بأنها أوائل باريس، الرائعة والشكل الوحيد المعاصر، لأنها ـ منذ زمن بعيد، وإلى هذا الحد أو ذاك ـ قصائد، هكذا ببساطة، غنية، بلا قيمة.
«والمأخذ النقدى، فى اعتقادى، هو اعتبارها ـ فى صالة التحرير ـ نوعا مستقلا» **(La Musique et les Lettres, Notes; Œuvres de Mallarmé**, Pléiade, p. 665.

(٢٣٩) يذكره «سبريتسما» فى أطروحته، ص ١٤٩.

(٢٤٠) «جاسبار الليلى»، ص ١٧٥.

(١٤١) سبق ورأينا هذا النسق لدى «بارنى» (الأغنية الثامنة)، ولدى «شاتوبريان» (أغنية حب إلى أتالا).

(٢٤٢) هذا البناء المتماثل لا نجده فى النص الأول، نص عام ١٨٢٩ (قارن بما سبق)، ويبدو أن «برتران» قد استخدمه بطريقة أكثر منهجية.

(٢٤٣) «جاسبار « الليلى»، ص ٨٥.

(٢٤٤) المرجع السابق، ص ٩٥.

(٢٤٥) فى قصيدة «عندما أكون عشرين أو ثلاثين شهراً..» **Quand Je suis vingt ou trente mois..., (Odes**, livre IV,10 ; **Œuvres** , Pléiade, t. I. p. 544).
حيث يعلن ـ فى البداية ـ موضوعاته المختلفة (وهى ما أشدد عليه)
التى سيطورها فيما بعد، فى كل مقطع:
إلى الصخور أشكو ذلك.
إلى الغابات، إلى الكهوف، إلى الأمواج.

(٢٤٦) «جاسبار الليلى»، ص ١٢٩.

(٢٤٧) «جاسبار الليلى»، ص ١٥٢.

(٢٤٨) أوضحه فى «الغسالات» (١٨٢٨)، حيث تنتهى أربعة مقاطع ـ من ستة ـ بنفس الكلمات:
«فى المياه... فى مجرى المياه....، على شاطئ المياه» («أعيد نشر الغسالات» فى مقدمة طبعة Asselineau, 1868). ونجد النسق نفسه فى «أغنية ناهاندوف»، حيث تنتهى جميع المقاطع بجملة «ناهاندوف، أيتها الجميلة ناهاندوف!»، وفى الكثير من الأناشيد الغنائية الأجنبية، ومن بينها «جوك دازلدين».

(٢٤٩) قارن بما سبق، ص ٤٩ من الأصل.

(٢٥٠) «جاسبار»، ص ٢٠٠.

(٢٥١) المرجع السابق، ص ١٧٩.

(٢٥٢) المرجع السابق، ص ٦١.

(٢٥٣) «ولاحظت فى رعب أن عينيه كانتا فارغتين، رغم أنه بدا كأنه يقرأ، وأن شفتيه كانتا جامدتين، رغم أننى سمعته يصلى، وأن أصابعه كانت عارية من اللحم، رغم أنها كانت تلمع بالجواهر!» («جاسبار»، ص ١١٠).

(٢٥٤) «جاسبار»، ص ١٨٠ (والمقاطع الأربعة، المتضمنة فيما بين الاستهلال والختام، مبينة بطريقة واحدة، ومقسمة إلى أربعة أجزاء منفصلة بالخطوط الصغيرة).

(٢٥٥) «جاسبار»، ص ١٠٧.

(٢٥٦) سكاربو، «جاسبار»، ص ٢١٧و وقارن خاتمة «كمان جامبو الأوسط»: «ليذهب إلى الجحيم جوب هانز العواد الذى باع لى هذا الوتر! صرخ معلم جوقة لترتيل وهو يضع الكمان الأوسط الملئ بالغبار فى علبته المتربة ـ كان الوتر قد انقطع» (جاسبار، ص ٥٨).

(٢٥٧) المجنون، (جاسبار، ص ٩٩). وقارن ـ على سبيل المثال ـ لدى «لافونتين»: يصل الرجل صاحب الكنز، ويجد نقوده ضائعة.

(٢٥٨) «جاسبار»، ص ٧٧.

(٢٥٩) «طموح بتفاخر، مثابر بحكم الضرورة، لكنه كسول... فى مرح! خطيب عند الخطر، شاعر عند الراحة، موسيقى حسب المناسبة، عاشق فى هبات طائشة، شاهدت كل شئ، وفعلت كل شئ، واستنفدت كل شئ..» **(Le Mariage de Figaro**, acte V, sc. 3) . وسواء تعلق الأمر بـ «فيجارو» أوبـ «المرهف»، ألا يقوم الإيقاع ـ وحده ـ بإبراز الشخصية، بدقته وطلاقته؟

(٢٦٠) «الدورية تحت الجرس **La Ronde sous la cloche**, p.105».

(٢٦١) ص ١٦٤.

(٢٦٢) ص ١٨٠.

(٢٦٣) بانسجان يتوافق مع الهبوط، وهى موحية، لا بسبب صوتياتها فحسب، ولكن ـ أيضاً ـ لمعناها، رغم عدم التناسب الواضح للألفاظ.

(٢٦٤) «الأغصان الصغيرة **Les Rameaux**» (١٨٢٩)، **(Œuvres Poétiques**, de Bertrand, p.53). ويمكننا أن ندرك ـ هنا ـ مدى قصور البيت المكون من ثمانية مقاطع فى الإيحاء بالسوداوية أو التأمل.

(٢٦٥) «الغرفة القوطية **La Chambre Gothique**» (جاسبار، ص ٢٥).

(٢٦٦) فى حين أن القطع العادى، الذى يحدث قبل الـ «e» الصامتة يعمق الإيقاع، ولا يحدث قطيعة: les monta /gnes, les prés... وسنرى أمثلة فيما يتعلق ببودلير و«دورويته الجميلة»، فيما بعد.

(٢٦٧) «الرحيل إلى محفل السبت»، ص ٦٣. واستخدام كلمة من مقطع واحد ... «l'os» (عظمة) لهو بليغ أيضًا.

(٢٦٨) قارن ـ فى **la Viole de Gamba** ـ نهاية المقطع المذكور من قبل، هامش ٢٥٦.

(٢٦٩) «هارلم». **Harlem**, p. 46.

(٢٧٠) ص ٧١.

(٢٧١) «وإن لم يكن، مع صغير جهاز التقطير المتلألئ...» الخيميائى-L'Al) chimiste, p. 61) ويمكننا أن نراجع ـ فى كـتـاب **Les Vers Français de M. de Grammont**, Delagrave كل الجـــزء المخصص لـ «الأصوات كوسائل تعبيرية»، الذى يظل صالحًا.

(٢٧٢) ص ١٣٩.

(٢٧٣) «جاسبار»، ص ٥٨. وكلمتا **gargamelle, gargouille** اللتان صاغتهما اللغة الشعبية، هما كلمتان صوتيتان حقيقيتان، تقلدان الأصوات الصادرة من الحلق.

(٢٧٤) «الفرقة القوطية»، ص ٩٦.

(٢٧٥) ص ٥٦.

(٢٧٦) ص ٥١.

(٢٧٧) ديدرو، صالون ١٧٧٦، مقال **Lautherbourg**.

(٢٧٨) خطاب إلى M.Chabeuf مذكور فى أطروحة «سبريتسما»، ص ٢٣٤.

(٢٧٩) A. Petit, **Louis Bertrand, Souvenirs de Dijon** (Mémoires de l' Académie Delphinale, 1865).

(٢٨٠) نشـر فى «لو بروفنسيـال Le provincial»، مـايو ١٨٢٨، وذكـره B.Guégan dans **Le Keepsake fantastique d'Aloysius Bertrand**, Paris, La Sirène, 1923.

(٢٨١) «قلعة ولجاست» **La Citadelle de Wolgast** (sic), p. 210.

(٢٨٢) الشئ نفسه فى «هارلم» و «البجعات التى ترفرف حول ساعة المدينة، تضرب بأجنحتها»، سيتم اختصارها إلى «البجعات التى تضرب بأجنحتها»، و«عاشق الحديقة» سيحل محلها «بائع الزهور»، على نحو أكثر دقة، وأقل انتماءً «للقرن الثامن عشر».

(٢٨٣) «مشهد هندوستانى **Scène indoustane**» (يحمل تاريخ) ١٨٢٦، وأعاد «سبريتسما» نشـره، ص٥٩: وهذه المقطوعة التى نشرت فى **Société d'Etudes**، عام ١٨٢٧، هى أول «قصيدة نثر» لبرتران.

(٢٨٤) خلال مروره فى ديجرون، كتب «سانت ـ بوف» إلى «هوجو» فى ١٣ أكتوبر ١٨٢٩، أنه رأى «الأرمانسون Armançon» الذى تغنى به «برتران»، وهو ما يثبت أنه يتذكر «الغسالات».

(٢٨٥) نذكر بشكل خاص، المظهر المتقطع للجملة الثانية: ما ينساب/ يشكو ويضحك، وتفعيلات الأنابيست anapeste فى الخاتمة: تحت الضربات / العنيفة / للمقرعة، التى توحى بإيقاع منتظم، وتكرار الصوت نفسه، صوت المقرعة (تحت الضربات العنيفة المتكررة).

(*) «الأنابيست»: تفعيلة فى الشعر اليونانى واللاتينى، على وزن فعلن.

(٢٨٦) **L'Aventure d'Aloysius Bertrand, la bouteille à la mer,** octobre 1915.

(٢٨٧) يمكننا ـ على سبيل المثال ـ أن نقارن بين الاستدعاءات المحددة، والمحدودة لبرتران فى نصى «محفل السبت»، فى «جاسبار» (**Départ pour le Sabbat, p. 63; L'Heur du Sabbat**, p. 115) والدوامة الهائلة فى «محفل السبت لهوجو (فى Ballades)، التى أغرى إحكامها «جوستاف دوريه».

(٢٨٨) نستطيع أن نرى نموذجًا لهذا الاقتصاد فى الأساليب فى الحوار الصامت، الذى يرد فى «صحبة عظيمة» (جاسبار، ص ١٣٨)، حيث تحل الإيماءات محل الكلمات.

(٢٨٩) حورية البحر **Ondine**, p. 112.

(٢٩٠) ساعة محفل السبت **L'heure du Sabbat**, p.116.

(٢٩١) الإنذار **L'Alerte**, p.160. يجيب «برتران» ـ مقدمًا ـ على الأمنية التى سيصوغها «هويسمان»، عن قصيدة النثر، بأنه يرى «الصفة وقد وضعت بطريقة ماهرة وقطعية تمامًا، بحيث لا يمكن ـ شرعيا ـ تغييرها (**A Rebours** [1865], éd. Fasquelle, 1903, p. 265).

(٢٩٢) إنه الاختيار، والموقع، والكلمات ذات المقطع الواحد (أبيض، أزرق) ما يمنح العبارات مظهرها المتقلب والمتقطع (**Ondine**, p. 112).

(٢٩٣) يتحدث «تراهار Trahard» ـ فيما يتعلق بمريميه ـ عن «جمالية الحد الأدنى (**La Jeunesse de Mérimée**, Champion,1921).

(٢٩٤) انظر ـ فيما يلى ـ ص ٣١٦ (من الأصل الفرنسى).

(٢٩٥) فى «مكتب خدمة المساء **l'Office du Soir**» ـ على سبيل المثال، حيث يتم التمييز ـ رغم هذا ـ بين أجزاء اللوحة الثلاثة بشكل طباعى.

(٢٩٦) الدورية تحت الجرس. **La Rond sous la Cloche**, p.106

(٢٩٧) ص ٥٧.

(٢٩٨) «الماسونى **Le Maçon**»، ص ٤٨.

(٢٩٩) **L'Aventure d'Aloysius Bertrand, La Bouteille à la mer**, octobre 1945.

(٣٠٠) إنه يوصى الطابع بأن يضع «مساحات بيضاء واسعة بين المقاطع»، كما لو كانت مقاطع من الشعر المنظوم» (نسخة من الورقات الثلاث المزدوجة، الموجهة إلى الناشر «رانديول»، **Gaspard de la Nuit**, éd. Guegan, chez Payot, p. 270).

(٣٠١) **Les Contemplations, Autrefois, Livre I** (piece dattée de1834).

(٣٠٢) فى نص بتاريخ ١٨٣٩، «الشاعر والناثر»، وأعيد نشره فى المؤلفات المنشورة بعد الوفاة.

(٣٠٣) انظر ما سبق، ص ٤٠ من الأصل.

(٣٠٤) La Couronne Littérataire, Janet, 1837.

هو «كتاب الاستفتاحات» المقسم إلى محاولات، وانطباعات، وأوصاف، ولوحات، إلخ.

(٣٠٥) نشرت عام ١٨٣٤، وقد نشر «لوهير Le hir» ـ لدى «كولان» عام ١٩٤٩ ـ طبعةً محققة، هي التي أستمد منها اقتباساتي.

(٣٠٦) هذه الخاتمة «الوطن هنا ليس بعيداً..» ـ التي تمهد «لحديث» الختام: «وجعلوني أرى الوطن..»، يمكن مقارنتها بشعر «لامارتين» في «الخلود» (١٨١٧): «الأرض منفانا، والسماء مثوانا».

(٣٠٧) يذكرنا «دخان بعض الأكواخ القش «بالسوناتا الشهيرة لـ «دي بيللي»، ذلك المشهد الغريب الذي لا يمكن لجماله أن يؤثر في المنفيّ في «ميللي» : «... رأيت سماوات لازوردية... رأيت جبالاً.. ولم يكن قلبي هنا! «أما موضوع الإنسان المرتحل الضال، فيبدأ من «جيرمي» («quasi viator», XIV,8) وصولاً إلى «رينيه» لشاتوبريان: إن «لامنيه» يستغل مجالاً أدبيًا مشتركًا، كان يشعر به ـ حقًا ـ بصورة متقدة (انظر خطابه إلى السيدة «شنفت»، ١٣ يناير ١٨٣٤).

(٣٠٨) «هذه الأشجار الجميلة.. وهذا الجدول ينساب الهويني، وهذه الأغنيات عذبة» (أيات ٥ ـ ٦ ـ ٧)، «رأيت عجائز.. رأيت فتيات شابات.. رأيت فتيةً شباناً» (آيات ٩ ـ ١٠ ـ ١١) «أحاديث مؤمن Paroles D'un Croyant Colin, 1949, p.270 - 271.

(٣٠٩) هنا ـ على سبيل المثال ـ كلمة وطن patrie (آيات ١٢ ـ ١٤). أحيل إلى أطروحة «لو هير Le Hir» حول «لامنيه» الكاتب Lamennais écrivain.(Colin, 1949, p. 273-274), وإلى «جوس Jousse»، الذي يرى فيها طريقة في الأسلوب الشفاهي.

Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbe-moteurs,Beauchesne, 1925).

(٣١٠) والتي يذكر «لوهير» عدة أمثلة لها، مرجع سابق ص ص ٢٦٦، ٢٧١. ولنسجل ـ من الآن ـ أن التكرارات المنتظمة للنغمة والأصوات المتوازية يمكن لها ـ في النثر ـ أن تقدم المعادل لأبيات لشعر الموزونة والمقفاة. وسندرس هذه الأساليب «الدائرية» وقيمتها في الفصل المخصص لـ «جماليات قصيدة النثر» (قارن فيما يلي، ص ٤٥٠ (من الأصل و sq).

(٣١١) Essais de morale et de critique, 175, cité par Le Hir, Paroles d'un Croyant, éd. Colin, Avant Propos, p. VII.

(٣١٢) قارن بـ «الرؤى» العديدة التي ذكرها «لوهير»، Lamennais écrivan , p. 320 et sq.

(٣١٣) Vision d'Hébal ,1831, p.1 ; Antistrophe, p.22 .

(٣١٤) السابق IX. Antistrophe, p. 104, وفي «إيبود» هذا الجزء الأخير، بعد احتضار العالم، «ترد المادة إلى عدم»، ويتوحد الإنسان «مع الوسيط».

(٣١٥) قارن بما سبق، ص ٣٦ من الأصل الفرنسي.

(٣١٦) كتب إلى «مونتالمبير»، في ١٦ مايو ١٨٣٣: «قبل أن أقرأ ميكيفيتش، كنت قد بدأت عملاً صغيراً من نوع شديد التماثل معه». وبالنسبة لديكاهور، استرجع «لامنيه» ـ تحت تأثير «ميكيفيتش» ـ «بضع صفحات كان قد بدأها حقًا، لكنه تركها» (Maurice de Guérin, Bloud et Gay, 1932, p. 271). ويذكر «لوهير» أن «لامنيه «كتب» نشيد الموتى» في شكل آيات منذ عام ٨٢٩- (Lamennais écrivain, p. 253) .

(٣١٧) خطاب إلى أخته «أوجيني»، ٢١ يونيو ١٨٣٣. وعلى أية حال، كتب «لامنيه» «نشيد إلى بولندا» نثراً، وقد أضيف إلى ترجمة «مونتالمبير».

(٣١٨) على سبيل المثال، Les Paroles XIII et XIV la Parole XXXIII.

(٣١٩) «ضباب رمادي وثقيل» يغطي «سهلاً عارياً» (Parole XIV, éd. Colin, p. 145). و «خرير مخنوق» يعلن ـ على الشاطئ ـ قدوم العاصفة (Parole XXIV, p. 187) وهو ما يمكن أن يكون انعكاسات لانطباعات من بريتون.

(٣٢٠) Parole XIX, p. 167.

(٣٢١) Parole XXI, p. 175.

(٣٢٢) Revue des Deux Mondes 1[er] mai 1934, p. 355.

(٣٢٣) انظر ـ على سبيل المثال ـ وصف الصيد على ضفاف نهر اللونيز XI

(٣٢٤) «كانت روحه تموج وتطفو على صوت الأثر المائي للسفينة» (Les Pécheurs, XVI).

(٣٢٥) نمط عبارات من قبيل «كان جَزر الموج يحفر في البحر الهادئ أودية صغيرة، حيث كان يتلاعب طائر العاصفة، المتأرجح في رشاقة على الأمواج اللامعة والرصاصية» (XVI)، يشعرنا ـ على الفور ـ بتمايز الأسلوب في العملين. وحتى الأجزاء غير الوصفية الصرفة (من قبيل الجزء الأخير، الواحد والعشرين، حول موضوع الموت)، فهي، بسبب بنيتها وأسلوبها، أكثر سلاسة وموسيقية من «الأحاديث».

(٣٢٦) Notice sur M. de Guérin en tête de l'édition des Œuvres de Guérin faite par Trébutien en 1861.

(٣٢٧) Journal, 8 mars 1633; éd. des Œuvres de Guérin, Schnee-gans, Bibliotheca Romanica, p. 83.

(٣٢٨) Eod. loc., 28 mars, p. 39.

(٣٢٩) Eod., loc. 25 avril, p. 49. وقد أوضح «ديكاهور» تماماً (Maurice de Guérin, Bloud et Gey,1932) كل ما تدين به «النزعة الطبيعية» لجيران إلى «لامنيه» أيضا (ص ص ٢٠٩، ٢١٨): إن فكرة الخلق باعتبارها «محاولة عظيمة»، تغمر الإنسان في الحياة الكونية، هي مركز «فاتحة فلسفة»، الذي ظهر عام ١٨٤٠.

(٣٣٠) «دوران الحياة» (٣٠ مارس ١٨٣٣)، «تيار الحياة» (٥ أبريل ١٨٣٣)، إلخ. ويتحدث «دي جيران» إلى «باربي دورفي» عن هذه الكلمة التي ـ كما يقول ـ هي «إله خيالي، طاغية، يسحره ويغويه..» (11 avril, 1838, Œuvres, p.288).

(٣٣١) **Journal**, 30 mars 1833,p.40.

(٣٣٢) **Maurice de Guérin et le poéme en prose**, Belles Lettres, 1932, p. 52.

(٣٣٣) «كان جيران - وقتئذ - في «فال دارجنون»، لدى «هيبوليت دى مورفونيه».

(٣٣٤) 10 décembre 1831, **Œuvres**, éd. Schneegans, p. 97.

(٣٣٥) **Œuvres**, p. 319-320.

أصبح «جيران» يشكو - الآن - من أنه، أحيانا، معزول، ومفصول عن أية مشاركة فى الحياة الكونية»، ص٩٢.

(٣٣٦) **La Psychanalyse de l'Art**, p. 215.

(٣٣٧) وعلى نحو خاص «أوفيد» الذى درسه «جيران» للحصول على شهادة الأستاذية l'agrégation فى شتاء ١٨٣٤. وبالنسبة للمصادر القديمة لـ «السنتور» و «راهبة باخوس»، انظر مقدمة «ديسكاهور» للطبعة التى أصدرها للقصيدتين. لكن «السنتور» عمل أقل عمقا بكثير من «راهبة باخوس».

(٣٣٨) انظر ما سبق ص ٤٦ من الأصل. وقد اعترف «آبيل ليفران» - الذى كـان أول من أشـار إلى التـقـارب - بأن التـشـابه لا يزيد عن العنوان فحسب (**M.de Guérin**, Champion, 1910, p. 151).

(٣٣٩) فى **Notice** حول موريس دى جيران، فى مقدمة طبعة تريبوتيان لمؤلفاته.

(٣٤٠) قارن مع برنار داركور، سبق ذكرى، ص١١١ Bernard d'Harcourt. لكن «سانت - بوف» يعارض، على أساس أخلاقى ومسيحى صرف، حياة الحس وحياة الروح لدى الرجل المزدوج.

(٣٤١) أكـده «برنار داركـور»، سبق ذكـره، ص١١٨، انظـــــر الفـــصل الخـاص عن «سانت - بوف»، ص ص ٨٠، ١٢٢.

(٣٤٢) **Le Réve chez les romantiques, allmands;** Genève, 1937, p. 354.

(٣٤٣) يرى «زيرومسكى» خمس «لوحات» فى «السنتور»، ويدرس فيها الفعل وأبطـال الرواية (**Maurice de Guérin**, Colin, 1921, p. 199-212).

(٣٤٤) هذه القـصـيـدة هى أطول قـصـيـدة ذكرها «موريس شـابلان» فى «مختارات من قصيدة النثر» (Juillard, 1915) وتشغل فيها تسع صفحات.

(٣٤٥) لقد صاغ «جيران» - على ما يقـول «سانت - بوف» - «نفسية للسنتور» (**Nouveaux lundis**, **III**, p.158).

(٣٤٦) **Le Centaure** (**Œuvres**, p. 317).

(٣٤٧) قارن **Bachelard l'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de La matièrs**, Corti 1942.

(٣٤٨) رمزية المياه دائمة فى «المذكرات»، مثلما هى القصائد، قارن بتأملات ١٠ ديسمبر ١٨٣٤، حيث يستحضر «جيران» «نهر الأفراح الخفية» «الذى يتقلص - فى فترات الجفاف الداخلى - إلى «خيط نحيل من الماء».

(٣٤٩) **Le Centaure** (**Œuvres**, p. 319).

وبالمثل، فعند ما شاخ «ماكاريه»، أصبح متأهبا للخضوع لمصيره الكونى، يقول : قريبا سأذهب لأمتزج بالأنهار التى تسيل فى قلب الأرض الرحب» (السابق، ص٣٢٢).

(٣٥٠) **Le Centaure** (**Œuvres**, p. 319).

(٣٥١) السابق، ص٣٢٠ : ولا يفيد التشديد على كل ما يمكن للتحليل النفسى أن يستخلصه من موضوع المياه هذا، والحياة ما قبل الميلاد.

(٣٥٢) نعلم أن «بروست» أيضا يلاحظ - لدى «ستاندال» - «شعورا بالارتفاع يرتبط بالحياة الروحية».

(**La Prisonnière**, Gallimard, 1923, t. II, p. 237-238).

ويستحضر «زيرومسكى» - بصدد موضوع المرتفعات، التى نجدها فى «كـاهنة باخوس» - موسى فى سيناء، وإيلى على جبل الكرمل، وفاليكى على هيما قات (سبق ذكره، ص٢٥٨)

(٣٥٣) **Le Centaure** (**Œuvres**, p. 320).

(٣٥٤) «آه، يا ماكاريه! إن أنصاف الآلهة أبناء الآلهة يسطون فوق جثة الأسود فوق الحرقة، ويستنفدون قواهم فوق قمم الجبال!... إلخ»، ص ٣٢١.

(٣٥٥) ١٠ ديسمبر ١٨٣٤، ص ٩٩.

(٣٥٦) **Maurice de Guérin**, p. 379.

(٣٥٧) **Pages sans titre**، نشرت فى الأول من أغسطس ١٩١٠، فى **Revue de Paris par A. Le Braz**. و «جيران» - الذى أحب زوجة صديقه» هيبوليت دى لامورفونييه»، فى مثالية بالغة - يجد فى العثور عليها فى الطبيعة، حيث مادتها ممتزجة ومنتشرة : «ستتبع روحى، فى غليان عذب، انحدارها فى الطبيعة.. ألن أعثر على عطر ذكرياتك مختبئًا فى الأعشاب...؟» (**Revue de Paris**, 1[er] Août 1910, p. 460).

(٣٥٨) إنه يريد أن «يذوب فى أمان بلا حدود فى الكون».

(٣٥٩) **Œuvres**, p. 323 et 325 : صورة رمزية لدى «يوريبيديس». ويعقد «باشلار» مقارنة بين موضوع المياه وموضوع خصلة الشعر، وهما - الاثنان - رمزان للسيولة وللهجران: يكفى أن تسقط خصلة شعر، محلولة، وتنساب، فوق الكتفين العاريين، حتى ينتعش رمز الماء (**L'eau et les rêves**, p. 115). ولدينا - هنا، إذن - فى «السنتور» معادل لموضوع الماء.

(٣٦٠) تشعر كاهنة باخوس - وهى تهب نفسها إلى أشعة الشمس المشرقة - بحياتها تنمو فى ثديها «سواء فى القوة، أو الروعة» (ص ٣٢٤)، وتدور «آبللو» على الجبل، «والشمس تجرجرها» (ص ٣٢٩).

(٣٦١) شخصية «آيللو» ـ كاهنة باخوس الكبيرة ـ تشتت الانتباه، وإقامتها على جبال «باتجيه» يتم وصفها بطريقة غامضة، وتكشف ـ في موضع آخر ـ عن تناقضات في التفاصيل (وكاهنة باخوس الشابة التي تقول في البداية : «تدفقت في ثديي، يا باخوس ! (ص ٣٢٤)، تظهر ـ في النهاية ـ وهي ما تزال تجهل الله (ص ٣٣٣). وعلى العموم، فثمة فوضى ربما كان من الممكن لجيران أن يصوبها، فيما لوطال به العمر.

(٣٦٢) **Nouveaux Lundis**, t. III, p. 157.

(٣٦٣) وبالمثل في المقارنة مع «كاليستو» التي تطورت كثيرا على النمط الهوميري، وصورة الأنهار الجوفية (ص ٢٢٧) التي يرى فيها «ديكاهور» النقش الأدبي للعنصر الحتي لدى القدامي» (في طبعته للقصيدتين، ص ٦٢).

(٣٦٤) قارن **Bernard d'Harcourt, M. de Guérin et le poème en prose** (Belles Lettres, 1932 p. 122-160).

وحول الاتجاهات الفنية في قصائد «باريي النثرية»، انظر ماسيلي ص ٨٩ من الأصل، ولاحظ التشابهات بين بورتريهات «آيللو» و «أمايديه».

(٣٦٥) «تكشف مفردات وصور كاهنة باخوس، وبشكل خاص الإيقاعات، تخطيط «قصيدة النثر». (مرجع سابق، ص ص ٢٩٢، ٢٩٣).

(٣٦٦) النسق المفضل لـ م.دى جيران هو اللجوء إلى المفردات غير المتسقة»، كما يقول «ش.برونو» **(Histoire de la langue française**, t. (XII, p. 290).

(٣٦٧) ويغامر «سانت ـ بوف» في «اللذة» (في تعليقه عليه) باستخدام صياغات لاتينية «صخرة عبثية»، وسيتحدث «جيران» عن «ليال عمياء» (ص ٣١٦)، ويستخدم الاثنان كلمة «يغذى nourrir» بالمعنى القديم (تربية، تهذيب). قارن Bernard d'Harcourt، سبق ذكره ، ص٢٧٣ ـ ٢٨٣ وحول مفردات لغة «سانت ـ بوف» ـ في «اللذة» ـ يمكن الرجوع إلى **L'originalité littéraire de Sainte - Beuve dans Volupté** (S.E.D.E.S.,Paris, 1953, p. 8-12).

(٣٦٨) مرجع سابق، ص ٣٦٠. وانظر الفصل الخاص بتقنية القصائد، فيما يلي من هذا القسم.

(٣٦٩) التعبير لبرنار داركور (ص ٢٢٧)، الذي أستمد منه ـ هنا ـ بعض الاستخلاصات.

(٣٧٠) **Pensées de Joseph Delorme**, XV.

ويذكر «سانت بوف» ـ كأمثلة ـ سأم ،غريب، غيور، رائع، يفيض.

(٣٧١) في «كاهنة باخوس» فقط، هؤلاء المرضعات السريات» (ص ٣٢٣)، «بضعة مصائر سرية» (ص ٣٢٥)، أضرار سرية» (٣٢٧)، «مطاردات سرية» (ص ٣٢٨).

(٣٧٢) كاهنة باخوس، ص ٣٢٨.

(٣٧٣) **Revue de Paris**, 1er août 1910, p. 455. ومع تذكر «الظلال» الجهنمية للعصور القديمة، يظل المعنى المحدد لها مختلطا، ويكاد أن يكون تلاعبا بالألفاظ، مادام «جيران ـ وهو يتحدث عن ماري ـ يقول إنه ينطس في الظلام» على ضوئها، بينما هي تفر في الظلال».

(٣٧٤) ص ص ٣٢٤، ٣٢٧. والتعارض ـ على أية حال ـ مؤكد في موضع آخر للمرة الثانية، حيث نرى هذه الإشارات وهي تدخل «المسيرة الصامتة لكوكبة النجوم»، الذين ترشدهم «الأقدار».

(٣٧٥) وبالمثل، فإن الاستخدام المتكرر للجمع : الظلال، الليالي، الأرياف، يمنح الإيحاء شيئا أكثر إبهاما، ورحابة، وعمومية.

(٣٧٦) السنتور، ص ٣١٤.

(٣٧٧) السنتور، ص ٣١٥.

(٣٧٨) المرجع السابق، ص ٣١٧.

(٣٧٩) المرجع السابق، ص ٣١٩.

(٣٨٠) المرجع السابق، ص٣١٥.

(٣٨١) كاهنة باخوس، ص٣٢٣.

(٣٨٢) لابد من الإشارة إلى مؤثر الإطالة، الناتج من استخدام اسم المفعول مع «é» (وخاصة في صيغة المؤنث)، الذي يرد في نهاية جملة أو جزء من جملة: «راسين» ـ أيضًا ـ يورده في نهاية بيت الشعر: «آريان، أختي، بأي حب مجروح...

«Ariane, ma sœur,de quel amour blessée...»

(٣٨٣) حول إمكانات الفعل هذه (توريات فعلية، واسم فاعل أو مفعول)، اقرأ التحليل الرفيع لبرنار داركور، سبق ذكره، ص ص٣٤٨، ٣٥٢.

(٣٨٤) «إنه عادة ما يستخدم، ويفضل استخدام نظم أعرفه جيداً، لأنني حاولت في وقتي أن أدخله وأطبقه: البحر السكندري المألوف، المتمرس على نبرة الحديث، الذي يتأقلم مع كل انعطافات الدردشة الحميمة»؛ ذلك ما يقوله «سانت ـ بوف» الذي يعترف ـ مع ذلك ـ أن تطبيق «جيران» معيوب، ونظمه الشعري مهمل للغاية» (Introd aux Œuvres, éd. Trébutien, p. xix). ومن المفيد ملاحظة أن «جيران «يفضل البحر السكندري ـ رغم ذلك ـ على «الأبيات الصغيرة»، لأنه يجد فيها «القليل من الانسجام والاتزان»:

(Lettre á sa sœur Eugénie, 10 septembre 1921. Œuvres,éd. Schneegans.p.215).

(٣٨٥) «السنتور»، ص٣٢٢. انظر الدراسة حول هذا التلاعب الإيقاعي في **Bernard d'Harcourt, op. cit.**, appendice IV, p. 352-356.

(٣٨٦) المرجع السابق. ونعرف التأثير الموفق الذي استخرجه «راسين» من استخدامه المتكرر لـ «سيدة» و«سيد»، والوقفات التي تفرضها هاتان الكلمتان.

(٣٨٧) المرجع السابق، ص٣٢١.

(٣٨٨) كاهنة باخوس، ص٣٣٠.

(٣٨٩) السنتور، ص٣٣٠.

(٣٩٠) Maurice de Guérin, p. 212. وحول هذه الإطالة وهذا الاتساع في النَّفَس، انظر ص ص٢٠٩، ٢١٢.

(٣٩١) هذه القصيدة منشورة في طبعة «شنيجانز Schneegans»، ص ص٣١٣، ٣١٤. وقد استطاع «موريس» أن يقرأ ـ في «الشهداء» و«بردي الأحرار» ـ أو أن يستلهم، ببساطة، القصيدة الرومانس في شكل «لازمة موسيقية»، مما كانت تغنيه زوجيني وميمي، أخته..

(٣٩٢) قارن ـ أيضا ـ وصف السنتور وهو يعوم، الذي سبق ذكره من قبل، «نصفي مختبئ في المياه، يتحرك ليطفو فوقها، بينما النصف الآخر يرتفع هادئاً، وكنت أحمل ذراعيَّ الفارغتين فوق الأمواج» (ص٣١٧).

(٣٩٣) نعلم أن «جيد» كتب قبل وفاته بقليل ـ نصًا قصيراً حول أسطورة «تيزيه Thésée (N.R.F.,1947)» ألا يملك «تيزيه» المراهق بعضًا من ملامح سنتور جيران، «كنتُ الريح، كنتُ الموجة، كنتُ نباتًا، كنت عصفوراً. لم أكن أتوقف عن نفسي، وكل اتصال مع العالم الخارجي، لم يكن يعلمني بحدودي بقدر إيقاظه اللذة داخلي» (ص١٠). وكثيراً ما عقدت مقارنات بين «جيد» و«جيران» قارن أيضا (Gide, Journal, 8 février 1916. «لم أحب أبداً موريس دي جيران، ولم أقرأه جيداً، وذلك لضيقي من سماع أنني أشبهه»، éd. de la Pléiade, p. 538).

(٣٩٤) حول هذه الشواغل الفنية التي تتضح أكثر فأكثر لدى كتاب النثر، اعتباراً من القرن التاسع عشر، قارن Lanson, **L'Art de la prose,** Fayard, 1908, p. 223-224.

(٣٩٥) «لقد ولد النثر بالأمس، ذلك ما ينبغي قوله. والنظم الشعري هو الشكل الأكثر ملائمة للآداب القديمة. لقد تشكلت كل التركيبات العروضية، لكن تلك الخاصة بالنثر لم تتوفر بعد» (Correspondance de Flaubert, éd. Charpentier, t. II, p. 95).

(٣٩٦) ذكره «موباسان» في مقاله حول «فلوبير» **Revue Bleue**, 26 Janvier 1884 (التشديد من عنده) ذكره «فريز» **L'Esthétique de Flaubert**, Conard, 1913, p.183.

(٣٩٧) Correspondance, t. II, p. 70. وجملة «فلوبير الشهيرة: «عندما أكتب رواية يخطر ببالي أن أصور درجات اللون والظل» (ذكرها الأخوان جونكور (Journal, I,p.366)) ليس لها دلالة مختلفة كثيرا.

(٣٩٨) **Correspondance**, t. IV, p. 227 .

(٣٩٩) **La théorie de l'art pour l'art en France,** Hachette, 1906.

(٤٠٠) يذكر الشقيقان «جونكور» هذه الصيغة، وهم ينسبونها إلى «جوتييه»، باعتبارها «الصيغة العليا للمدرسة» (ذكره كاسانيي، ص٤٤٢)، **Journal**, 3 janvier 1887 .

(٤٠١) Flaubert, **Œuvres,** éd. Conard, t. III, 1924, p. 206.

(٤٠٢) انظر ملاحظات طبعة Conard، ص٦٦٩.

(٤٠٣) انظر دراسة **l'Hymne à Tanit (Salammbô,** chap 2) في A.François,**Poème en prose et vers libre, Bibliothèque Universelle et Revue Suisse,** mars. 1918.

(٤٠٤) كتب «فويو» إلى أخيه أنه قد «افتتن بهذا الشكل نصف الشعري» (Avertissement du **Parfum de Rome, Œuvres** de Veuillot, Lethielleux, t. IX, p. XVI) و«عطر روما» كتبت كلها في هذا الشكل، ونجد ـ أيضاً ـ عدداً وفيراً من «نثريات في شكل آيات» في «Ça et la» المنشور عام ١٨٦٠ (Œuvres, t. VIII)

(٤٠٥) انظر ما سبق، ص ٧٥-٧٦ من الأصل.

(٤٠٦) **Le Parfum de Rome, Œuvres** de Veuillot, t. IX, p. 128-440.

(٤٠٧) جُمعت في **Fragments intimes et romanesques,** Calmann Lévy,1914 (p. 327-353).

(٤٠٨) **Le monde Antediluvien, Poème biblique en prose** Comon,1845.

(٤٠٩) **Eod. loc., Préface,** p. XVIII et p. XII.

(٤١٠) جمعت القصائد ونشرت ـ عام ١٨٩٧ ـ لدى «لومير»، ثم ـ مرةً أخرى ـ عام ١٩٠٩، مع «غبار» و«آمايديه». ونشرت «اللاكون» و«العينان المتقلبتان» في «كاين» عام ١٨٥٧، تحت عنوان «إيقاعات منسية».

(٤١١) كما في «أربعون ساعة»، حيث تنفصل المقاطع بلازمة **Poussière, Rhythmes oubliés, Amaidée,** Lemerre, 1909, p.113)، أو في «فناجين الشاي الثلاثة» (ص١٤٩).

(٤١٢) انظر ـ على سبيل المثال ـ بداية «اللاكون» (eod. loc., p. 153).

(٤١٣) تواتر المقاطع الثمانية ودقة وتصويرية الصفات اللونية، إلخ.. والانشغالات الشكلية لهي أكثر وضوحاً ـ هنا ـ مما في الروايات.

(٤١٤) وحتى قصيدة «عندما تريني ثانية»، فقد نشرت في العدد الأول من **Memorandum** بتاريخ ٢٦ سبتمبر ١٨٣٦. ولنذكر ـ هنا ـ أن «آمايديه»، بالمقابل، التي تحدث عنها «باربي» باعتبارها «قصيدة نثر» ـ (انظر **Grelé, Barbey d'Aurevilly,** Caen, Lanier, 1904, p. 186.) ـ لا يمكن، بسبب طولها، ورغم الهم الفني المسيطر عليها، أن تستحق هذا الاسم، وستقدم «آمايديه»، بالمقابل، نموذجاً جيداً للأضرار التي يسببها مفهوم «رواية ـ قصيدة».

(٤١٥) **Jules Barbey d'Aurevilly,** Caen, Lanier, 1904, p. 313.

(٤١٦) **Poussière, Rhythmes oubliés, Amaidée,** Lemerre, 1909,p.118-119.

(٤١٧) **Eod. loc.,** p. 124.

(٤١٨) نشر «بودلير» عام ١٨٥٣ ترجمة «الغراب» فى «لارتيست» (الأول من مارس ١٨٥٣).

(٤١٩) فى مقدمة **Les Philosophes et les Ecrivains religieux** وقد أوضح «جرليه» تماما كيف أن «باربى دورفى» انشغل بالتعبير عن تموجات حياته الداخلية، بأكثر من انشغاله بمعالجة أسلوبه بأناة (مرجع سابق، ص١٧٥، ١٨٧).

(٤٢٠) يمكننا أن نطبق - باستحقاق كامل - على قصيدة النثر، جملة «ل. رينو» هذه، التى تتعلق بمجمل الأدب الفرنسى **L'influence allemande en France aux XVIII^e et XIX^e siècles,** Hachette, 1922, p. 216-217).

(٤٢١) Ballades.... p.392. كما يتم عقد مقارنات غريبة بين قصائد من قبيل «مسافر» لـ «فيرنر» (ص٢٨٠)، و«رغبة» لـ «تيبك» (ص٢٨٤)، والإندفاع صوب «مكان آخر» الذى كثيراً ما عبر عنه «بودلير».

(٤٢٢) ترجم «نرفال» أولا قصائد **Buch der Lieder**, ballades et poèmes lyriques (dont la Nordsee) ثم «بين - بين» «**Intermezzo**»، وأخيراً مقطوعتين من « **Traumbilder** »، وجميع هذه القصائد - عدا «بين - بين» منشورة فى المجلد الأول من المؤلفات الكاملة، مع ترجماته الأخرى للقصائد الألمانية: (Michel Lévy, 1868).

(٤٢٣) **Questions,** traduction Nerval (**Œuvres,** t. I, p.473).

(٤٢٤) كتبت «موت الدولفين» و«مساعد الحاكم فى الحقول» حوالى عام ١٨٦٦. وستلاحظ - فى الثانية - التكوين على هيئة مقاطع أو أدوار، وتكرار التعبيرات التى تقوم بدور المفصل من مقطع إلى التالى. هل نحتاج إلى أن نضيف أن «فانتازيا» هذه الأناشيد الغنائية الساحرة تبدو لنا، على العكس، فرنسية صرفة؟

(٤٢٥) «ضوء القمر فى الغابة» مستلهمة - بالتأكيد - من «شاتوبريان»، و«ذكرى» تستدعى «بحيرة» لامارتين، و«الزائر الليلى» (وهو الحزن) يذكرنا بـ «المجهول الذى يرتدى السواد» لموسيه، إلخ.

(٤٢٦) **Le Passé (Livre du Promeneur,** 27 janvier) وقد حرر «ج. برونيه» - فى **Bibliothèqu Romantique** - الصلوات المسائية لديرفال Presses Françaises, 1924 مع مقدمة مثيرة للاهتمام حول «لوفيفر - دوميه».

(٤٢٧) **Poésies complètes** d'Arsène Houssaye, 1849.

وحول «أغنية صانع الزجاج»، انظر - فيما بعد - ص ص١٢٠، ١٢١ من الأصل.

(٤٢٨) «حوريات البحر، إيقاع بدائى، النبع»، مهداة إلى المصور الزيتى برودون.

(٤٢٩) «هى مسألة سنفصل فيها جانبًا، تلك الخاصة بالشعر، واللغة التى تلائمه»، ذلك ما يقوله «لوفيفر» فى **Vespres de L'Abbaye du** **Val,** t. I, p. 128. ونعلم أن «لوفيفر - دوميه» قد أدار «لارتيست» من يوليو ١٨٤٥ إلى يوليو ١٨٤٧ (ونشر فيها ١٣ صلاة مسائية)، وأن «هوساى» أدارها من ١٨٤٤، ثم - مرة أخرى - اعتباراً من ١٨٦٧ (انظر **Histoire de l'Artiste,** فى **Revue du XIX^e siècle,** février--mars 1867).

حول العلاقة بين «بودلير» و«لوفيفر»، انظر الفصل الأول من القسم الأول، فيما يلى. ص١٢٠ من الأصل.

(٤٣٠) لنذكر أن «بودلير» قد خصص مقالاً عن «شانفلورى» (فى **L'Art Romantique**, VI; Champfleury, des souvenirs à Baudelaire انظر - أيضاً - الفصل الأول، التالى.

(٤٣١) **Fantaisies et Ballades, à la fin des Fantaisies d'hiv-** er,Martinon, 1847 كما نجد بضعة مقاطع جمعت فى **Chmpfleury inédit,** Clouzot, 1903.

(٤٣٢) **Fantaisies d'hiver,** p. 95-98.

(٤٣٣) **L'automne, Fantaisies d'hiver,** p. 111.

(٤٣٤) كل هذه الأنواع الوصفية - بلا شك - وباعتبارها مرتبطةً ارتباطاً وثيقا بالأوضاع المعاصرة، «الصحفية»، يمكن اعتبارها - رغم هذا - طرق وصول إلى «قصيدة النثر». وقد رأينا كيف حوّل «برتران» وقائع معاصرة عن أكتوبر إلى قصيدة (انظر ما سبق، ص٦١ من الأصل). و«الأشياء المرئية» لهوجو، و«انطباعات» الأخوين «جونكور» و«لوحات المقعد» لجوتييه، تتسم بميل إلى علامات الترقيم، وإلى «الآنى» الشعرى، الذى يمثل طرف نقيض من الميل الكلاسيكى إلى التكوينات الكبيرة المكتملة.

(٤٣٥) هذه اللوحة عن «السوق» - على سبيل المثال - التى ظهرت فى «كورسير **Corsaire** عام ١٨٥٨، بعنوان «ما نراه فى ضواحى باريس» (بتوقيع كروكينيول)، ألا يمكن اعتبارها تخطيطًا لـ «المهرج العجوز» لبودلير؟ «شاهدوا الخيام التى لا تُحصى، المقامة بأناقة ودلال، تحت ظلال الأشجار الكبيرة، والتى تؤوى الرقصات الفرحة، والمعروضات من كل الأنواع، ومقاه مرتجلة. انظروا الألف دكان للحلوى، ومحلات لعب الأطفال، والمصاصات، والأشياء العابرة، وألعاب المقامرة أو البراعة، وأطباء الأسنان الجهلة، وقارئى الحظ، بعدتهم الضخمة، وبذلتهم المبتذلة الثراء، والانتعاش المريب، وموسيقييهم ذوى الموهبة الأكثر ريبة. أعترف بأننى أحب تنافر الأصوات الغريب الذى يصوغه ألف صوت مختلف. الطبول، والأبواق الزاعقة، الكلارينات المزكومة، الأبواق الصغيرة، ذات الصوت الحاد المخصصة للبهلوانات..» (**Le Corsaire,** 17 octobre 1958). لكن «بودلير» - يكتب «قصيدة» - سيدخل فيها تقابلات ورمزا.

(٤٣٦) انظر مقدمة «سأم باريس»، «إلى آرسين هوسيى».

(Baudelaire, **Œuvres,** Pléiade, t. I, p. 405).

وجهة النظر فى الرواية
على مستوى المكان والزمان

بوريس أوسبنسكى*

تكون وجهة نظر الراوى، فى بعض الحالات، أكثر أو أقل تحدداً من الناحية الزمانية أو المكانية، فنكون قادرين على معرفة موقعه من خلال الإحداثيات المكانية أو الزمانية، التى يدار من خلالها السرد. من ذلك مثلاً، أن موقع الراوى فى العمل الأدبى قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات، كأنه هو الذى يقوم بالسرد من النقطة التى تقف فيها الشخصية.

وباستخدام جهاز اصطلاحى مختلف إلى حد ما، يمكننا أيضاً أن نتحدث عن المنظور المكانى أو الزمانى الذى يتم تبنيه فى بناء السرد. والمشابهة بينه وبين تمثيل المنظور فى الرسم أكثر من مجرد استعارة، فى هذه الحالة.

* فصل من كتاب Boris Uspenskey A poetics of composoition. University : of California Press, 1973.

ترجمة : سعيد الغانمى

المنظور، بشكل عام، هو منظومة لتمثيل مكان ثلاثى أو رباعى الأبعاد، بوساطة وسائل فنية خاصة بشكل فنى معين. ونقطة الإحالة فى منظومة المنظور الخطى هى موقع الشخص الذى يقوم بالوصف.

فى الفنون البصرية، نتحدث عن تحويل المكان الواقعى متعدد الأبعاد إلى سطح مرسوم ذى بعدين، والنقطة الموجهة هنا هى موقع الفنان. فى الأدب، يتحقق الشئ نفسه من خلال العلاقات المكانية والزمانية القائمة على اللغة بين الذات الواصفة (أو المؤلف) والحدث الموصوف. وسوف ننظر أولاً فى أمثلة على تثبيت وجهة نظر المؤلف فى مكان ثلاثى الأبعاد، ثم ننتقل بعد ذلك إلى أمثلة تحديدها الزمانى.

المكان :

تطابق موقع الراوى مع إحدى الشخصيات:

لقد ذكرنا تواً أن موقع الراوى (أو المراقب) فى العمل الأدبى قد يتطابق مع إحدى الشخصيات أو لايتطابق. وكثيراً

ما نواجه الحالة الأولى التى هى موضوع نقاشنا: حيث يبدو الراوى كأنه «ملازم» للشخصية إما بصورة مؤقتة، أو على طول السرد، وبذلك يحتل الموقع المكانى نفسه الذى تحتله الشخصية. على سبيل المثال، حين تدخل إحدى الشخصيات غرفة ما ، يصف الراوى الغرفة، وحين تخرج الشخصية إلى الشارع، يصف الراوى الشارع . فضلاً عن ذلك قد يمتزج المؤلف بالشخصية، فيتبنى بصورة مؤقتة، أنظمتها الإيديولوچية والتعبيرية والنفسية، وبالتالى، تكشف وجهة النظر التى يتبناها المؤلف عن نفسها على جميع المستويات المقابلة لها لدى الشخصية.

فى حالات أخرى، يرافق المؤلف الشخصية، لكنه لا يمتزج بها، وبالتالى يكون وصف المؤلف غير محدد بالنظرة الذاتية لدى الشخصية، بل بنظرة تتجاوز الشخصية إلى الشخصيات Suprapersonal . وفى مثل هذه الحالات يتطابق موقعا المؤلف والشخصية على المستوى المكانى، لكنهما يختلفان على المستويات الإيديولوچية أو التعبيرية أو غير ذلك. وبقدر ما يلازم المؤلف الشخصية، ولا يتجسد فيها، يمكنه أن يرسمها ويصورها، ولا يستطيع أن يفعل ذلك إذا كانا يشتركان فى نظام إدراكى واحد [1].

وحالات ملازمة المؤلف لإحدى الشخصيات فى العمل الأدبى شائعة بكثرة. تمثيلاً على ذلك، يتابع المؤلف أو الراوى فى الجزء الأكبر من السرد فى (الممسوسون) لدوستويفسكى «ستافروجين» من الناحية المكانية، برغم أنه لا يصف الأحداث من وجهة نظر ستافروجين نفسه [2]. وفى (الإخوة كارامازوف) يتحول الراوى إلى رفيق غير منظور لكل من أليوشا وميتيا لفترات طويلة من الزمن. أحياناً يصوغ المؤلف وصف بعض الأحداث بمتابعة إحدى الشخصيات، برغم أنه لا يصف الأحداث من وجهة نظر تلك الشخصية. فى (الحرب والسلام)، مثلاً، نرافق، نحن القراء، بيير إلى معركة بوردينو، ونصير شهود عيان لها. وليس من يحملنا إلى هناك سوى بيير نفسه، برغم أن وصولنا إلى الميدان لا يعنى أننا مقيدون به، فنحن نستطيع أن نتركه ونتبنى مواقع مكانية مختلفة.

أحيانا لا يتحدد موقع الراوى إلا تحدداً تقريبياً فقط، فربما لا يلازم شخصية معينة واحدة، بل مجموعة من الشخصيات. مع ذلك، نستطيع أن نحدد موضعه المكانى بدقة. ولنلق نظرة على مشهد من (الحرب والسلام) يحدث فى إحدى أماسى آل روستوف. يجتمع الشباب ـ ناتاشا وسونيا ونيكولاى ـ فى غرفة الجلوس وهم يستعيدون ذكريات طفولتهم . ولا يجرى الوصف هنا من وجهة نظر شخصية معينة:

> فى منتصف حديثهم فى غرفة الديوان، دخل دملر الغرفة، واتجه صوب القيثار المنتصب فى الزاوية . نزع عنه غطاءه، فأصدر القيثار صوت صرير. «إدوارد كارليتش، هلا عزفت لنا مقطوعة م. فيلد المفضلة» جاء صوت الكونتيسة العجوز من غرفة الاستقبال. (ص ٤٨٦)

واستجابة لطلب الكونتيسة العجوز يداعب السيد دملر أوتار القيثار:

> «ناتاشا ! لقد جاء دورك الآن. غنِّ لى شيئاً».
> جاء صوت الكونتيسة. (ص٤٨٧)

لو أن تولستوى أخبرنا فقط بأن «الكونتيسة تكلمت من غرفة الاستقبال» لما كان مكان الراوى محدداً تحديداً دقيقاً مثلما هو فى هذه القطعة. مع ذلك، فإن عبارة «تكلمت الكونتيسة من غرفة الاستقبال» ممكنة جداً، وتأتى مناسبة تماماً للنص، ما دام تولستوى يكتب بعد مقطع واحد فقط: «استمع الكونت إليا أندريفيتش إلى غنائها [المقصود : ناتاشا] من مكتبه، حيث كان يتحدث مع ميتنـــكا» (ص ٤٨٧) . هنا ينقل المؤلف موقعة المكانى السابق، الذى كان محدداً وملموساً بوضوح، إلى موقع مكانى غير محدد، موقع يؤثر أن يرى ويعرف من خلاله ليس فقط ما يجرى فى غرفة واحدة، بل ما يجرى فى البيت كله، وفى أماكن أخرى أيضاً.

من ناحية أخرى، لو أن المؤلف اعتمد على مدركات ناتاشا وسونيا ونيكولاى، لكان يجب أن يقول : «سمعوا صوت الكونتيسة» . وفى هذه الحالة يجب أن يستخدم

تولستوى وجهة نظرهم النفسية (وهو موقع يطغى على أسلوبه فى مواضع أخرى)(٣). ولكن هذا مالا يفعله المؤلف؛ إذ يؤثر، بدلاً من ذلك، أن يصف المشهد من خلال مراقب حاضر على نحو غير منظور فى الغرفة ويصف كل ما يراه.

لا تطابق الموقع المكانى للمؤلف والشخصية

لقد تفحصنا الحالات التى تتطابق فيها وجهة النظر التى يروى بها السرد مع الموضع المكانى لإحدى الشخصيات أو لمجموعة من الشخصيات. ولكن هناك حالات أخرى، حتى حين يكون الموقع المكانى للمراقب محدداً تحديداً دقيقاً، فإن موقعه لا يقابل موقع أى من المشاركين فى الحدث. وسنتناول الآن أشكالاً مختلفة من هذا النوع من السرد.

المسح التتابعى

أحيانا تتحول وجهة نظر الراوى على نحو تتابعى من شخصية إلى أخرى، ومن تفصيل إلى آخر، وتسند إلى القارئ مهمة تجميع أوصال الوصف المنفصلة فى صورة متماسكة. وحركة وجهة نظر المؤلف هنا مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا فى الفيلم التى تقدم مسحاً تتابعياً لمشهد معين.

ويمثل مشهد المعركة فى (تاراس بولبا) لجوجول إضاءة لهذا النوع من البناء. فمن بين الجمع العام للمتقاتلين، يركز المؤلف كاميرته أو آلة تصويره أولاً على اثنين من المحاربين، ثم على اثنين آخرين. وليست حركة كاميرا المؤلف بالحركة الاعتباطية، بل هى تتابع الشخصية حتى تهزم، وحين تقتل تنتقل إلى منتصر آخر وتظل معه حتى يهزم أيضاً، وهكذا. ومن هنا تمر وجهة نظر المؤلف، مثل إكليل النصر، من المنهزم إلى المنتصر.

وليس وصف المؤلف هنا بالوصف اللاشخصى تماماً، لأن المؤلف يقف على مقربة من المتحاربين، وينتقل باستمرار من أحدهم إلى الآخر. ويعتمد هذا الانتقال على التماس الجسدى بين الشخصيات: أى أن حركة كاميرا المؤلف ليست بالاعتباطية فى الميدان، بل هى أشبه بسباق التناوب، حيث تكون وجهة النظر مثل عصا السباق، يتم تمريرها من شخصية إلى أخرى. وهكذا يتم الحفاظ، فى مشهد ما، على ملازمة الراوى المكانية لإحدى الشخصيات هنا، لأن موقعه المكانى يتحدد بموقع الشخصية.

فى حالات أخرى، لا تعتمد حركات وجهة نظر المؤلف على حركة الشخصية. تمثيلاً على ذلك، فى الوصف التالى لحفلة عشاء آل روستوف فى (الحرب والسلام):

> اختلس الكونت النظر من خلف بلور آنية الشراب، وأطباق الفاكهة إلى زوجه وقبعتها العالية ذات الأشرطة الزرق، وصب الخمر بحماسة لجاوريه، دون أن يغفل نفسه. وألقت الكونتيسة أيضاً، وهى المشغولة الذهن بواجباتها كمضيفة، نظرات ذات دلالة من خلف الأناناس على زوجها، الذى فاجأها وجهه ورأسه الأصلع الذى بدا شديد الاحمرار فى شعره الأشيب. عند نهاية مجلس السيدات كان هناك حديث وتمتمة موسقة، أما عند الحافة الأخرى للطاولة، فقد ارتفعت أصوات الرجال وتعالت ولا سيما صوت عقيد الفرسان، الذى ازداد توهجاً، فأكل وشرب بإفراط، حتى عدّه الكونت نموذجاً للبقية.
>
> وببرود ترافقه ابتسامة شفيفة كان يخبر ڤيرا أن الحب ليس عاطفة أرضية، بل هو عاطفة سماوية. وكان بوريس يعرّف صديقه الجديد بيير بأسماء الضيوف، وهو يتبادل النظرات مع ناتاشا التى تجلس أمامه. لم يقل بيير شيئاً، بل نظر حواليه فى الوجوه الجديدة، وأكل كثيراً... ناتاشا التى كانت تجلس قبالة بوريس، حدقت فيه، مثلما تحدق الفتيات فى الثالثة عشر إلى صبى قبّلهن لأول مرة، فوقعن فى أسر هواه...
>
> كان نيكولاى يجلس على مبعدة من سونيا، إلى جوار جولى كاراجين، وهو يبتسم ابتسامته العفوية أيضاً، فقد كان فى حوار معها. أما سونيا فقد كانت تبتسم ابتسامة أملتها الرفقة، وفى داخلها تعتمل عذابات الغيرة، وفى لحظة ما استولى عليها الشحوب، ثم احمرّت، ثم انصرفت قواها جميعاً لاستراق السمع لما كان يقوله نيكولاى وجولى. رمقتها المربية بنظرة

عصبية وكأنها تتهيأ للاستياء من الإهمال الذى قد يتعرض له الأطفال. أما المعلم الألمانى الخصوصى فقد كان يحاول أن يحفظ عن ظهر قلب قائمة بجميع أنواع الأطباق، والحلويات والخمور، لكى يكتب عنها وصفاً تفصيلياً لأبناء شعبه فى ألمانيا، وقد استبد به الإحساس بالإهانة لأن الساقى الذى يحمل القنينة الملفوفة بمنديل كان قد تجاوزه. (ص ٥٣).

تنتقل كاميرا المؤلف هنا على التتابع من واحد إلى آخر من أولئك الجالسين على الطاولة، وتلتقى هذه المشاهد المنفصلة فى مشهد واحد مركب. وهذه وسيلة مشابهة لما يحدث فى الأفلام.

إن مشهداً مثل هذا يضم تقريباً الشخصيات جميعاً عن طريق الانتقال من واحد إلى آخر، لافت للنظر حقاً، لأنه يمثل انصرافاً عن وسائل تولستوى الاعتباطية فى الوصف، حيث يلازم الراوى فى كل مقطع وصفى ثابت شخصية أو أخرى من الشخصيات. وتفسر التغيرات التتابعية السريعة فى موقع المؤلف أثر التسارع الزمانى الذى يرافق فى العادة الوصف المسحى. ويبدو أن المسح التتابعى للضيوف على مائدة الوليمة يقلد حركة نظر إنسان ما حين ينظر إلى المشهد؛ إذ لا تنتمى مثل هذه النظرة إلى أى من الشخصيات على المائدة، بل تنتمى بالأحرى إلى المؤلف نفسه الذى يبدو حاضراً على نحو غير منظور فى المكان الذى يقع فيه الحدث.

يستخدم تولستوى الوسيلة نفسها فى وصفه حفلة العشاء فى بيت الكونت فاسيلى بمناسبة عيد الشفيع لتسمية إيلين، مباشرة قبل إعلان خطبة إيلين وبيير (ص ١٨٩). وفى كلتا هاتين الحالتين، فإن موقع المؤلف مجسد إجمالاً، أى أن المؤلف يبدو وقد احتل له موقعاً بين الشخصيات التى يصفها.

وفى أمثلة أخرى من المسح التتابعى، لا يكون موقع المؤلف المكانى واضح التحديد، بل يكون قادراً على تصوير عدد من الشخصيات التى تحتل أماكن مختلفة متعددة ـ أماكن لا يمكن النظر إليها من وجهة نظر واحدة. مثلاً، حين يصل أناتولى كوراجين إلى منطقة «التلال المكشوفة» قاصداً تعرف الأميرة ماريا، وحين يلجأ كل واحد إلى غرفته مساء، يمسح تولستوى الشخصيات جميعاً، فيصف من ناحيته ما يقوم به كل واحد منهم ـ أناتولى، الأميرة ماريا، الآنسة بورين، زوجة آندرى، والأمير العجوز بولكونسكى. وهذا التتابع مشابه لمسح مائدة الوليمة، والفرق الوحيد بينهما هو أن الشخصيات الموصوفة هنا غير مجتمعة فى مكان واحد. بحيث يمكن وصفها ورصدها من وجهة نظر واحدة. فالانتقال المكانى للمؤلف واضح وجلى هنا؛ إذ يبدو متنقلاً من غرفة إلى غرفة، ملقياً بنظرته على كل واحدة من الشخصيات (ص ٢٠٦).

إن أوجه الشبه الصنفية بين التقنيات المستخدمة هنا وبين تقنيات الفيلم فى انتقال الكاميرا والمونتاج، واضحة بجلاء.

حالات انتقال أخرى فى موقع الراوى المكانى

لقد ناقشنا حتى الآن الحالات التى يتوالى فيها السرد مع تغير موقع الراوى، أى حين ينتقل المراقب الواصف عبر المكان الموصوف. وفى الأمثلة التى قدمناها أعلاه يميل الوصف إلى التقطع فى مشاهد منفصلة، يوصف كل منها من موقع مكانى مختلف، ولا يأتى الإيهام بالحركة إلا حين تجمع مع بعضها ـ وكذلك الحال مع الفيلم الذى تكون الحركة فيه نتيجة إسقاط متوالية من الأطر الساكنة.

مع ذلك، فإن حركة موقع المراقب السارد يمكن نقلها ليس فقط من خلال متوالية من المشاهد الساكنة، التى يخلق مجموعها الإيهام بالحركة، بل من خلال تصوير مشهد واحد من مصدر متحرك، مع ما تتسم به الحركة من تشويه للأشياء.

وبالإمكان رصد عمليات موازية لهذه فى عالم الاتصال البصرى (فى لوحة أو صورة فوتوغرافية... إلخ). إذ يمكن نقل الإيهام بحركة الشكل الإنسانى، مثلاً، عن طريق متوالية من المشاهد المنفصلة التى يتخذ الشكل فى كل منها وضعية مختلفة، وفى هذه الحالة، يجمع مصور هذا الشكل

الوضعيات المختلفة فى حركة متصلة. ومن ناحية أخرى، يمكن نقل حركة الشكل بوصفها مشهداً واحداً يتم فيه إبراز التشويهات التى يتعرض لها الشكل نتيجة الحركة على سبيل المثال، حين نريد تصوير شئ يتحرك، فإن أمامنا خيارين: إما أن نلتقط له متوالية من اللقطات السريعة، ونستخدم العرض السريع، ثم نرتب هذه الصور وفق نظام يسمح لنا بإعادة بناء الحركة، أو أن نستخدم عرضاً أطول، ونترك التشويه أو التضبيب ليمثل الحركة. وكلا هذين النوعين من تمثيل الحركة يمكن العثور عليه فى الفنون البصرية الأخرى أيضا (٤).

يمكن رصد وسائل مشابهة لإيصال الحركة فى الأدب، غير أن اهتمامنا ينصب هنا على حركة وجهة نظر الراوى. لقد أوضحنا التقنيات الأولى عند مناقشتنا للمسح التتابعى. ونستمد إيضاح التقنيات الثانية من نقاش الفضاء الفنى لدى جوجول الذى قام به يورى لوتمان. يوضح لوتمان أننا نحس فى عدد من الحالات لدى جوجول بوجهة نظر متحركة فى وصف المشهد الكلى (٥).

> تفرقت أكوام القش الرمادية، وحزم الذرة الذهبية على طول الحقول، وكانت تتهادى خلال فضاءاتها الشاسعة.

يصف جوجول الأشجار والتلال كأنها تتصرف على النحو نفسه، والمثال التالى ذو أهمية خاصة:

> كانت ظلال الأشجار والأحراش تسقط، كالنيازك، بحافاتها الحادة على الأراضى المنحدرة.

يلاحظ لوتمان أن صورة «الظلال... بحافاتها الحادة» تشير إلى أن الوصف يتم من وجهة نظر مراقب ينظر من الأعلى إلى الأسفل، وفى عبارة «الظلال .. .كالنيازك» يتم خلق الإيهام بالمنحنى النيزكى المنسوب لظلال الأشجار كنتيجة لحركة المراقب المتحرك برشاقة (٦).

ولا يتكرر هذا الاستخدام لموقع المراقب المتحرك كثيراً، لذا يصعب العثور على أمثلة عليه، لكن علينا أن نضع فى اعتبارنا، برغم ذلك، أن مثل هذه التقنية الوصفية أمر ممكن.

نظرة عين الطائر

حين تكون هناك حاجة لوصف يحيط بكل تفاصيل المشهد الموصوف، فإننا فى الغالب لا نجد المسح التتابعى ولا الراوى المتحرك، بل نجد نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جداً. ولأن مثل هذا الموقع المكانى يفترض فى العادة وجود آفاق واسعة جداً، فيحق لنا أن نسميه وجهة نظر عين الطائر.

ولكى يتبنى المراقب وجهة نظر ذات نطاق واسع كهذه، تطل على المشهد بكامله، فلابد له أن يتخذ موقعاً مشرفاً على الحدث. تأمل، مثلاً، الموقع العالى للمراقب فى هذا المشهد من (تاراس بولبا) لجوجول:

> انحنى القوقازيون على ظهور خيولهم، وتخفوا عن الأنظار بين الأعشاب، بحيث لا تكاد ترى قبعاتهم السود، وليس هناك ما يكشف عن حركتهم سوى تكسر العشب اللماع.

من الواضح أن المراقب هنا قد تبنى موقعاً معيناً ليس بالمجرد، بل هو واقعى، ويدل على هذا الموقع وجود بعض الأشياء التى لا يستطيع أن يراها المراقب من مكانه المتميز (٧).

كثيراً ما تستعمل نظرة عين الطائر عند بداية أو نهاية مشهد معين، أو حتى عند بداية السرد بكامله أو عند نهايته. مثلاً، غالباً ما تعامل المشاهد التى تضم عدداً كبيراً من الشخصيات على النحو التالى : تعطى فى البداية نظرة شاملة عامة للمشهد كاملاً، من وجهة نظر عين الطائر، ثم يتحول المؤلف إلى أوصاف الشخصيات، وبذلك يتم تقطيع المشهد إلى حقول بصرية صغرى، وعند نهاية المشهد، تستخدم نظرة عين الطائر مرة أخرى فى الغالب. وتؤدى هذه النظرة المرتفعة المستعملة فى أول السرد وآخره، وظيفة نوع من «الإطار» للمشهد أو للعمل كاملاً. وسنعود لمناقشة هذه الوظيفة الخاصة بوجهة النظر فيما يتعلق بارتباطها بمشكلة «الإطار» للعمل الفنى.

تستعمل هذه الوسيلة فى آخر (تاراس بولبا) حين يصف جوجول، بعد موت تاراس، نهر دينستير (٨). ويتم الوصف من وجهة نظر لا شخصية تتسم بآفاقها الواسعة:

ليس نهر دينستير بالصغير، وفيه كثير من البرك العميقة وقيعان القصب الكثيف، والمستنقعات، والأماكن العميقة الغور، تلتمع مرآته المائية، فتتجاوب مع صياح التم المرنان، فينزلق البط البرى الزاهى برشاقة عليه، وهناك كثير من دجاج الماء والطيهوج ذو الحنجرة السمراء، وصنوف أخرى من الطيور التى يمكن العثور عليها بين القصب على طول الشواطئ. عام القوقازيون برشاقة فى زوارقهم الضيقة ذات الدفتين، وهم يجدفون معاً، ويتجنبون الصخور بحذر، ويفزعون الطيور التى كانت تنط فى الماء، وكانوا يتحدثون عن زعيمهم.

المشهد الصامت

فى هذا الصنف من الوصف المعمم توجد حالة خاصة تتم من موقع بعيد نسبيًا، وهى وسيلة «المشهد الصامت». وهذه وسيلة يتسم بها تولستوى (٩)، وتستخدم الوصف التمثيلى الصامت لسلوك الشخصيات: حيث يجرى وصف الحركات والإيماءات، لا الكلمات. ويوضح هذا المثال من (الحرب والسلام)، الذى هو استعراض للجيش فى بروناو، استعمال المشهد الصامت:

> فى الخلف كوتوزوف... وقد تابع بطانته المكونة مما يدنو من عشرين شخصاً. كان هؤلاء السادة يتحدثون إلى بعضهم، وأحياناً يضحكون. وكان يمشى مساعد أنيق أقرب الجميع إلى الآمر. كان ذلك الأمير بولكونسكى. وإلى جانبه كان رفيقه نيزفتسكى، وهو ضابط ركن طويل القامة... لم يستطع نيزفتسكى إخفاء مرحه الذى أثاره ضابط فرسان داكن اللون كان يمشى بالقرب منه. كان هذا الضابط يحدق، دون ابتسامة أو تغيير فى تعبير عينيه الثابتتين، بوجه جاد فى ظهر الآمر، ويقلد كل حركة تصدر منه. كلما اهتز الآمر واندفع إلى الأمام، اهتز ضابط الفرسان واندفع إلى الأمام تمامًا كالآمر. ضحك نيزفتسكى، ولكز الآخرين ليجعلهم ينظرون إلى حركاته. (ص ١٠١)

فى المشهد الصامت يمكن للمراقب، الذى يقف على مسافة من الفعل، أن يرى الشخصيات، ولكنه لا يستطيع أن يسمع ما يقولونه بسبب هذه المسافة نفسها. ويمكّن الموقع البعيد المؤلف من تقديم نظرة عامة للمشهد كله.

الزمان

على النحو نفسه الذى يمكن فيه تثبيت موقع المراقب الراوى فى مكان ثلاثى الأبعاد، يمكن أيضًا تحديد الموقع الزمانى للمراقب فى عدد من الحالات (١٠)؛ إذ يستطيع المؤلف أن يحسب الزمن وينظم تتابع الأحداث الزمانية من خلال موقع إحدى الشخصيات (وبذلك يتطابق زمن المؤلف مع التوقيت الذاتى للأحداث بالنسبة إلى شخصية معينة)، أو يستخدم ترسيمته الزمنية الخاصة به.

مثلاً، وكما أوضح ف.ف. فينوجرادوف (١١)، فإن حساب الزمن فى (ملكة البستونى) لبوشكين يجرى فى البداية من وجهة نظر لازافيتا إيفانوفنا، التى تعد الزمن منذ اليوم الذى تتلقى فيه رسالة هيرمان. ويستخدم الراوى مفهومها للزمن حتى موت الكونتيسة العجوز. وحين تتحول القصة إلى هيرمان، يتبنى الراوى حينئذ وجهة نظره الزمانية، حاسبًا الزمن منذ اليوم الذى سمع فيه لأول مرة بقصة أوراق الحظ الثلاث.

هكذا يستطيع الراوى أن يغير مواقعه، مستعيراً المشهد الزمانى من أول شخصية، ثم من أخرى، أو يتبنى موقعه الزمانى الخاص، فيستخدم زمنه التأليفى، الذى قد لا يتطابق مع الإحساس بالزمن الفردى عند أى من الشخصيات. وتتحدد درجة تعقيد البنية التأليفية للعمل بأنواع التأليف المختلفة، بين المواقع الزمانية للشخصيات و زمن المؤلف.

المواقع الزمانية المتعددة:

الجمع بين وجهات النظر

يمكن الكشف عن تعدد المواقع الزمانية فى العمل، بوسائل كثيرة مختلفة، وبطرق جمع متنوعة. فمن ناحية، يستطيع الراوى أن يغير موقعه على التوالى، فيصف الأحداث من وجهة نظر واحدة فى البداية، ثم ينتقل إلى أخرى. وقد

تنتمى وجهتا النظر هاتان إلى شخصيتين مختلفتين، أو تنتميان إليه وحده. وقد أوضحنا هذه التقنية بالمثال السابق من (ملكة البستونى).

فى بعض الحالات قد تتداخل أوصاف الأحداث من مواقع زمانية مختلفة (أى يتم تقديم الحدث فى سياق السرد من وجهات نظر مختلفة)، فى حين قد يربط الراوى - فى حالات أخرى - أطراف الأحداث ببعضها (أى أن السرد يجرى فى نظام تتابعى ثابت، وتستخدم وجهات نظر مختلف الشخصيات فى مراحل مختلفة من الرواية). وكلا هذين التنظيمين الزمانيين أولىّ جداً فى طرازه التأليفى.

أما الشكل الأكثر تعقيداً من سواه، فهو الشكل الذى يوصف فيه الحدث نفسه، وفى الوقت نفسه، من مواقع زمانية متعددة. فالسرد الذى ينتج عن ذلك ليس ترادفًا لوجهات النظر، بل هو تركيب تمتزج فيه وجهات نظر مختلفة، إلى حد أن الوصف يبدو نوعًا من العرض المزدوج. وقد يلوح هذا الجمع بين وجهات النظر الزمانية فى تعليقات المؤلف، من الناحية الشكلية، التى ترافق أو تسبق سرد قصة أو أحدوثة معينة، وهكذا يؤدى وظيفة خلفية يتم من خلالها إدراك الرواية التتابعية للأحداث.

فى هذه الحالات، يمكن صياغة السرد فى منظور مزدوج: أى أن بالإمكان إدارة السرد من المنظور الزمانى لشخصية أو أكثر من الشخصيات المشاركة فى الفعل، وفى الوقت نفسه من وجهة نظر المؤلف. وتختلف وجهة نظر المؤلف الزمانية اختلافًا جوهرياً عن وجهة نظر الشخصيات، لأنه يعرف مالا يعرفون، يعرف كيف ستنتهى هذه القصة. ويستمد هذا المنظور المزدوج وجوده من موقع الراوى المزدوج. فى الحالة الأولى، تتزامن وجهة نظر المؤلف الزمانية بوجهة نظر الشخصية، كأنه تبنى «زمنها الحاضر». يمكننا القول، إذن، إن وجهة نظر المؤلف ووجهة نظر الشخصية داخليان فى السرد على المستوى الزمانى. ينظر المؤلف من داخل الحياة التى يصفها، ويقبل بمحدداتها المتأصلة فى جهل الشخصية (أو معرفتها المحدودة) بما سيأتى. أما حين يقف المؤلف خارج شخصياته، وفى داخل زمنه الخاص، فإنه يتبنى نظرة استرجاعية، عائداً بنظره من مستقبله إلى حاضر الشخصيات.

فهو يعرف مالا تستطيع الشخصيات أن تعرفه. فنظرته، إذن، خارجية عن السرد الجارى.

نضع نصب أعيننا هنا تلك الحالات التى بعد أن يتبنى فيها المؤلف المنظور الزمانى لشخصية معينة، ويدير السرد من وجهة نظرها، يقفز فجأة، كاشفًا لنا ما لا تعرفه الشخصية - التى هى حامل وجهة نظر المؤلف - وما لن تعرفه إلا بعد مدة طويلة من الزمن [١٢]. وهناك عدد من الأمثلة على هذه التقنية، ولقد انتقينا منها للمناقشة كيفما اتفق.

هكذا، مثلاً، يشغل دميترى كارامازوف، على طول الجزء الجوهرى من (الإخوة كارامازوف) لدوستويفسكى اهتمام كل من المؤلف والقارئ. يؤدى دميترى وظيفة حامل لوجهة نظر المؤلف، وهى وجهة نظر تنكشف على مستويات مختلفة جداً (انظر مثلاً: الكتاب الثامن). وبشكل خاص، فإن المؤلف - أو بدقة أكثر، الراوى الذى يتكلم المؤلف بصوته (هذا الفرق غير ضرورى فى مناقشتنا حتى الآن) - يصف مدركات دميترى الحسية، متبنيًا وجهة نظره النفسية [١٣]؛ أى أنه يستعير منه كلامه، ولا سيما بصيغة المونولوج الداخلى (أى يتبنى وجهة نظره على المستوى التعبيرى - انظر: «الإخوة كارامازوف»، ص ٤٦٧)، يحتل وجهة نظر دميترى المكانية، ويتابعه فى تحركاته، وأخيراً يروى متوالية الأحداث من خلال مدركات دميترى الزمانية. مع ذلك، يخطو المؤلف، فى بعض الأحداث العرضية، نحو مستقبل دميترى ويخبر القارئ كيف ستنتهى هذه الأحداث، وهذه طبعاً أحايين لا يعلم بها دميترى. كمثال على ذلك، يمكننا أن نأخذ زيارة دميترى إلى «لياجافى» الذى يريد أن يبيع له أشجار أبيه. لقد تم إشعارنا، قراءً، عند بداية مشروعه، أنه لن ينتهى إلا بالإخفاق. هنا ينقسم موقفنا بوصفنا قراء: فنحن نتلقى الأحداث، مثلما تقع، من خلال مدركات دميترى، ونعيش معه فى حاضره. وفى الوقت نفسه، ندرك ما يحدث إدراكًا مختلفًا عن إدراك دميترى، لأننا أيضًا نلتفت إلى الوراء من مستقبل دميترى إلى حاضره - أى أننا نشارك الراوى بمعرفته المتميزة.

هكذا يتحقق الجمع بين مستويين زمانيين مختلفين عن طريق الجمع بين وجهتى نظر مختلفتين: الأولى، وجهة

نظر الشخص الموصوف، والثانية، وجهة نظر الشخص الواصف (الراوى ـ المؤلف). وكثيراً ما تحدث ظاهرة مشابهة لهذه فى كل من الأدب وسرد الحياة اليومية.

وقد يحدث الجمع بين مستويين زمانيين أيضًا، حين تكون الذات الواصفة والموضوع الموصوف شخصًا واحداً (كما فى سرد الشخص الأول أو Ichezählung) . وتتكرر هذه الظاهرة فى كتابة السيرة الذاتية، حين تتطابق وجهة النظر المتخذة فى الزمن الموصوف فى السرد مع وجهة النظر المتبناة عند زمن الوصف.

ويتوفر لنا المثال على هذه الحالة فى «حياة الكاهن الأكبر أفاكوم». فمن ناحية يقدم أفاكوم أحداث سرده بأسلوب زمانى يتقدم إلى الأمام نسبيًا، وكما يشير د.س. ليخاتشيف، فإن إدراكه للزمن ذاتى فى الأساس، «يكشف عن متوالية الأحداث أكثر مما يكشف عن الحركة الموضوعية للزمن التى يقترب بها حدث معين» (١٤). غير أن عرض أفاكوم للأحداث يرتبط أيضًا بزمن كتابته، وهو يذكرنا باستمرار بحركة الزمن هذه. يقول ليخاتشيف:

> كأن أفاكوم ينظر إلى ماضيه من نقطة فى الحاضر، وهذه النقطة كبيرة الأهمية فى السرد. فهى تحدد ما يمكن لنا تسميته بـ «المنظور الزمانى»، وتجعل من عمله ليس مجرد قصة عن حياته الخاصة، بل قصة تضفى المعنى على حياته فى لحظة كتابته (١٥).

لقد انتقلنا فى المثال السابق من حاضر دميترى كرامازوف إلى مستقبله، أما هنا فنحن ننظر مع أفاكوم من الحاضر إلى الماضى (١٦).

بالنسبة إلى أفاكوم، هناك تقييم متزامن لكل من حاضره وماضيه من خلال مستقبله (الحياة بعد الموت) (١٧). وهكذا، فإن المنظور الزمانى لا يقتصر دوره على الأهداف التأليفية المباشرة للوصف، بل إنه يتعدى ذلك إلى مستوى التقييم الإيديولوجى. وعلى النحو نفسه، قد تكون الوسيلة التعبيرية هدفًا تأليفيًا مستقلاً، أو تكون واسطة للتعبير عن وجهة النظر الإيديولوجية. فضلاً عن ذلك، فلا ينبغى أن تطّرد وجهات النظر هذه فى العمل. بل ينبغى أن نلاحظ أن هناك إمكانات مختلفة للتعبير عن التقييم الإيديولوجى من خلال المنظور الزمانى؛ إذ يمكن تقييم أحداث الحاضر أو الماضى من وجهة نظر المستقبل، ويمكن تقييم أحداث الحاضر والمستقبل من وجهة نظر الماضى، كما يمكن تقييم أحداث الماضى والمستقبل من وجهة نظر الحاضر (١٨).

الزمان اللغوى والصيغة والموقع الزمانى للمؤلف

غالبًا ما يعبر الشكل النحوى عن الموقع الزمانى الذى يدار منه السرد، وبهذه الطريقة يتخذ زمن الفعل اللغوى علاقة مباشرة، ليس فقط بالتعبير اللغوى، بل بالتعبير الشعرى أيضاً. وكما سنرى فيما بعد، تكتسب بعض الأشكال النحوية معنى خاصاً فى عالم الشعرية.

وتوفر لنا قصة ليسكوف القصيرة «ليدى ماكبث إقليم متسينسك» عدداً من الأمثلة على هذه الظاهرة. تتميز القصة باستخدامها للأشكال الفعلية؛ إذ يتعاقب فيها زمن السرد الماضى وزمن الحاضر الوصفى على طول القصة. خذ، على سبيل المثال، الجمل الآتية من بداية الفصل السادس:

> أغلقت كاترينا لفوفنا النافذة... تستسلم... تنام ولا تنام، وهى تشعر بالحر حتى يغطى وجهها العرق فتتنهد... تشعر كاترينا لفوفنا... أخيراً جاءت الطباخة إلى الباب وطرقته: «السماور...» تذكرها... لم تكد كاترينا لفوفنا أن تتحرك... والقطة... تدب... كاترينا لفوفنا بدأت بالحركة، فى حين أن القطة تزحف.

ما يحدث هنا هو تغير متوال فى زمن الفعل اللغوى من جملة إلى أخرى. إذا جاء الزمن الماضى فى الجملة السابقة، فإننا نجد الزمن الحاضر فى الجملة التالية لها، والعكس بالعكس.

فضلاً عن ذلك، فإن التعاقب بين الزمن الحاضر والزمن الماضى يستعمل فى وحدات أكبر، لا من جملة إلى جملة بل من فقرة إلى أخرى.

> نهض سيرجى، هادئ البال... و... هوى نائماً... تطّرح هناك بعينين مفتوحتين وفجأة تسمع... الكلاب بدأت نشاطها ثم هدأت.

بعد هذا المقطع، وفى الفقرات القليلة التالية، يدار السرد فى الزمن الماضى، ثم تتحول مرة أخرى إلى الزمن الحاضر:

تسمع كاترينا لفوفنا فى الوقت نفسه... لكن لا الشفقة بل العذاب، يستولى على كاترينا لفوفنا ضحك فاجر. تفكر: «لن تستطيع أن تحتمى من الماضى»... وظل هذا عشر ثوان.

بعد هذه الفقرة، يأتى مقطع طويل يوصف فيه الفعل باستمرار فى صيغة الماضى: كيف رضيت كاترينا لفوفنا بوجود زوجها زينوفى بوريسيتش فى الغرفة، وكيف تحدثت معه، وكيف هرعت لتريه عشيقها سيرجى الذى كان يختبئ فى القاعة. ثم يتحول الوصف فجأة إلى الزمن الحاضر:

«كل شئ ممنوع عند سيرجى.. يسمع».

ثم تنقل لنا المحاورة بين الزوج والزوجة مثلما يسترق سيرجى السمع إليها:

يسأل.. زينوفى بوريسيتش: ماذا كنت تفعلين هناك كل هذه المدة؟

تجيب: كنت أجلس إلى السماور.

بعد هذا المقطع، يستمر استعمال الأفعال فى الزمن الحاضر أو المضارع فى فقرة طويلة بعض الشئ، ثم يعود السرد مرة أخرى إلى الزمن الماضى. ونستطيع بسهولة أن نجد نماذج أخرى لهذه التقنية.

فى هذا السرد، يستعمل الزمن الحاضر لتثبيت وجهة النظر التى يجرى بها القص. وفى كل مرة يستعمل الزمن الحاضر يكون موقع المؤلف الزمانى تزامنيًا ـ أى أنه يتطابق مع الموقع الزمانى لشخصياته. فهو حاضر الآن فى زمنهم. مع ذلك، تقدم الأفعال فى الزمن الماضى نقلة بين هذه المقاطع التزامنية للسرد (١٩)؛ فهى تصف الظروف والأحوال الضرورية لإدراك السرد فى موقع تزامنى.

ويمكن تصوير كل ما مر من قص فى المثال السابق بوصفه منقسمًا إلى سلاسل من المشاهد، يتم تقديم كل واحد منها بوجهة نظر تزامنية، يبدو أن الزمن سيتوقف فى داخلها (٢٠). وتصف الأفعال فى الزمن الماضى التغيرات التى ستطرأ بين المشاهد، مكونة السياق الذى يتم بمقتضاه إدراك المشاهد التزامنية.

نستطيع أن نقارن هذا النوع من بناء السرد بعروض السلايدات (أو الرقائق) حيث ترتبط «السلايدات» المنفردة بعضها على نحو تتابعى لتكون حبكة ما. وحين يتم عرض سلايد، أو رقيقة واحدة منها، يتوقف زمن السرد. وفى الفواصل العارضة بين السلايدات، يتسارع زمن السرد، ويتحرك بأقصى سرعة (٢١) .بعبارة أخرى، يأخذ جريان الزمن المتصل هنا شكل «الكمّات» المنفصلة Quanta، فى حين تمتاز الفواصل بين هذه الكمات بالتكثيف الشديد.

يشيع استعمال الزمن الحاضر فى القص فى طرق رواية المناقشات اليومية أيضًا. فغالبًا ما يعمد الراوى فى منتصف القصة التى يرويها فى الزمن الماضى، إلى استعمال عبارة فى الزمن الحاضر فجأة: «ثم يقول لى...»، أو يستعمل أفعالاً فى الزمن الحاضر عند لحظة ذروة القصة: «أدخل إلى الغرفة وأرى...» والغرض من هذه الوسيلة إدخال المستمع مباشرة فى فعل السرد، ووضعه فى الموقع نفسه الذى تحتله شخصيات القصة.

نواجه أحيانًا تعاقب الأزمنة النحوية فى داخل جملة واحدة، تكشف عن تغير مفاجئ فى وجهة النظر. على سبيل المثال، نجد الفقرة التالية فى (حياة الكاهن الأكبر أفاكوم):

«إنه ينبحنى، حين قلت له : هلا كانت الرحمة فى فمك، إيفان راديونوفيتش (٢٢)».

يسمح هذا الترادف بين الصيغ الفعلية للمؤلف بأن يعبر عن العلاقات بين أفعال السرد فى الزمن الواقعى. ولا يقتصر الأمر على عثورنا على التباين فى الزمن اللغوى (بين الحاضر والماضى) بل يتعدى ذلك إلى صيغ الديمومة والاستمرارية فى الأفعال (حيث الإشارة إلى فعل مستمر أو متواصل، فى الوقت نفسه الذى يتم فيه فعل آخر ويكتمل). ويتسم شعر كليبنخوف بجمع مشابه بين الأزمنة اللغوية فى جملة واحدة:

كانت الأميرة **تعدو** بجذل،

واليعاسيب اللؤلؤية **تصلصل** فى العشب.

كئيباً، يشرب الكفاس الروسية

هوى صامتاً ، وهدأ،

فقد كان يدخن [٢٣].

مع ذلك، فإن الزمن الحاضر ليس الصيغة النحوية الوحيدة التى يمكن استعمالها لتثبيت لحظة معينة فى السرد ولنقل الإحساس بالتزامن بين وجهتى نظر المؤلف والشخصية [٢٤]. ففى بعض الأحوال يمكن استخدام الصيغة غير التامة من الزمن الماضى فى الروسية لتأدية الوظائف نفسها. ونستطيع العثور على هذه الظاهرة بوضوح شديد فى التراث الشعبى الروسى:

صار الأمير ڤلادمير مبتهجاً ثملاً

لقد صار بوسعه أن يخرج إلى منتصف أرضية القرميد

وأن ينقل خطواته من قدم إلى أخرى

وأن يُلقى الخطب

صار بوسع بوتيك أن ينهض على ساقيه النحيلتين.

صار بوسعه أن يخرج إلى منتصف أرضية القرميد.

صار بوسعه أن ينحنى حتى يضرب رأسه الأرض.

وصار بوسع الخيول الشابة أن تعدو إلى الجواد الطيب. [٢٥]

فى النصوص الفولكلورية يستعمل الزمن الحاضر على نحو متميز بهذه الوظيفة الخاصة:

ومن هناك يقوم إيڤان بانعطافة بسرعة

هنا يخرج بسرعة إلى الشارع،

هنا ينهض بسرعة إلى الجواد الطيب

هنا يقفز بسرعة على الجواد الطيب

ومرة أخرى يعدو الجواد الطيب الآن

طوراً يعدو تحت الجبال، وطوراً فوق الجبال.

هنا يعدو من الوخيد إلى الوئيد

ومرة أخرى يطرح الجبال تحت قدميه

فوق السماوات يطير مثل صقر وهاج

هنا يقترب من مدينة «كييف»

وينطلق صوب «كنيسة الله»

وهنا يستطيع أن يقفز برشاقة عن جواده الطيب [٢٦].

تتمثل الوظيفة التأليفية لصيغة الفعل الماضى غير التامة، فى الإشارة، بمعنى من المعانى، إلى «الحاضر فى الماضى». ومثل صيغة الحاضر للفعل فى الأمثلة التى ناقشناها سابقًا، تمكن الصيغة غير التامة المؤلف من القيام بوصفه من داخل الفعل السردى ـ أى تزامنيًا وليس استرجاعيًا ـ ومن وضع القارئ فى قلب المشهد الذى يصفه.

ومما له دلالة أكثر أننا نرى هنا تركيبًا بين وجهتى النظر: التزامنية والاسترجاعية. ويشير هذا الشكل السردى إلى أن كل ما فى الفعل يجرى فى الماضى حين كان الراوى يشغل موقعه، وهو موقع تزامنيًا بأحداث الماضى. هكذا، يمكن اعتبار هذا جمعًا بين راويين، يتحدث كل راوٍ منهما من وجهة نظر مختلفة: والراوى «العام» منهما يؤدى وظيفته على طول السرد، وكل الفعل الذى يصفه، عنده، فى الماضى. أما الراوى الآخر، وهو الذى تنحصر وظيفته فى مشاهد معينة، فيحدث الفعل، عنده، فى الحاضر (لقد ناقشنا مشكلات الجمع بين وجهتى نظر اثنتين بتفصيل أكثر فى الفصل الخامس). لا نواجه استعمال الصيغة غير التامة من الزمن الماضى فى النصوص الأدبية الروسية (مقارنة بالفولكلور) إلا فى منطقة واحدة ضيقة، وهى التعبيرات التى تقدم الكلام المباشر، ولا سيما فى أفعال التكلم Verba dicendi. على سبيل المثال، نجد الحوار التالى فى (ليدى ماكبث إقليم متسينسك) لـ «ليسكوف»:

فيم أنت سعيد هكذا؟ سألت كاترينا لفوڤنا وكيل حميها.

ـ حسنا مدام، عزيزتى كاترينا لفوڤنا، كنا نزن خنزيراً حياً .كان الوكيل العجوز يجيب.

ـ أى نوع من الخنازير؟

ـ خنزير أكسينيا، كان الشاب يقول بمرح وجرأة.

ـ عفاريت، شياطين مراوغة. كانت الطباخة توبخ.

ـ قبل العشاء تزن ثمانمائة بنط. كان الشاب الأنيق يفسر.

إن استعمال الصيغة غير التامة من أفعال التكلم -Ver ba dicendi لا ينبغى اعتبارها صيغة مهملة، فهى مازالت تمارس فى الأدب. برغم ذلك، فإن استعمال الصيغة غير التامة (أكثر من التامة) فى اللغة الروسية المنطوقة يعد غير نحوى، وفى الأمثلة التى ذكرناها سابقًا، لابد من إحلال صيغة تامة فى كل حالة محل الصيغة غير التامة. ففى الكلام يقول المرء : «أجاب الوكيل»، ولا يقول : «كان الوكيل يجيب» و «قال الشاب»، وليس «كان الشاب يقول».

لا نواجه هذا الاستعمال الخاص للصيغة غير التامة إلا فى القص المتواصل، وفى ظل ظروف خاصة فقط فى اللغة المكتوبة، وفى سياقات أخرى يشعر المرء أنه قبيح بل حتى ممجوج. وإلا فلماذا ينبغى أن يكون الوكيل فى طور الإجابة، فى حين أنه أنهى إجابته فعلا. ولابد من فهم هذه الصيغة فى الكلام الاعتيادى على أنها تمثيل لفعل معاد متكرر، أو فعل يمتاز ببعض الديمومة والاستمرارية. لكن ليس فى أذهاننا شئ من هذه المعانى فى الخطاب المكتوب، بل إن ما يسيطر على استعمالنا لهذه الصيغة الفعلية، هو بالأحرى، نظام التقاليد السردية.

وهكذا، فإن صيغة الماضى غير التام فى الروسية، فى مثل هذا الاستعمال، خاصة باللغة المكتوبة، ويصح أن نقارنها بالأشكال الفعلية الخاصة التى تقتصر على السرد فى اللغات الأخرى (كالماضى البسيط Passé simple فى الفرنسية، مثلا).

ما الدلالة الشعرية الخاصة التى تمتلكها هذه الصيغة النحوية؟ يوضع شكل الصيغة غير التامة فى مقابل شكل الصيغة التامة فى الأساس من خلال موقع المراقب فى علاقته بالفعل (فعل التكلم). وتعطى الصيغة غير التامة أثر الزمن الممدد، فهى تدعونا لوضع أنفسنا فى علاقة تزامنية مع فعل السرد، وأن نكون شهودًا عليه(٢٧). (ويمكن القيام بهذه الوظيفة نفسها باستعمال الزمن الحاضر). بعبارة أخرى، فإن المقابلة بين هاتين الصيغتين، على مستوى الشعرية، تظهر كمقابلة بين الموقع التزامنى والموقع الاسترجاعى للمؤلف.

درجة التحديد (أو التجسيد)
على المستويين الزمانى والمكانى
فى الفنون المختلفة

ترتبط وجهة النظر على مستوى الزمان والمكان ارتباطًا وثيقًا بخصائص الفضاء الفنى فى عمل معين. وفى الحقيقة يجب أن نفكر أن الخصائص المكانية والزمانية للعالم الذى يتم تمثيله ربما لا تتطابق بالضرورة فى أعمال مختلفة. وفى اللحظة الحاضرة، لا ينصب اهتمامنا بنسبية المكان والزمان الممثَّلين (٢٨) بقدر، ما ينصب على درجة تجسيد التمثيل المكانى والزمانى للعالم.

يتحدد تجسيد صياغة الخصائص المكانية والزمانية للعمل الأدبى، قبل كل شئ، بخصائص الأدب بوصفه شكلاً فنيًا. ومن المرجح أن المستويين المكانى والزمانى ، يوفران أوجه المماثلة بين التنظيم البنيوى للنص فى الأدب، وبين أشكال التمثيل الفنى الأخرى. ذلك أن المستويات الأخرى التى تتضح فيها وجهة النظر، تتأصل (بدرجة أقل أو أكثر) فى الفن اللفظى، أى أن المستويين الزمانى والمكانى موجودان فى الأدب، مثلما هما موجودان فى الفنون التصويرية.

إن التقاليد التنظيمية الخاصة بالنص الفنى تحدد، فى مختلف الأشكال الفنية، أهمية الخصائص المكانية والزمانية، وإلى أى مدى يمكن تحديد العمل الفنى من خلال الزمان والمكان.

وإذا كان الفن التصويرى يفترض، بطبيعته، بعض التجسيد المكانى فى نقله للعالم الممثَّل (٢٩)، ولكنه يسمح باللاتحدد الزمانى، فإن الأدب (الذى يرتبط ارتباطًا جوهريًا لا بالمكان، بل بالزمان) يلح كقاعدة عامة على بعض التجسيد الزمانى، ويتيح للتمثيل المكانى أن يظل غير محدد تمامًا. وفى الواقع، يتأصل الجزء الأكبر من الاعتماد على التحديد الزمانى فى اللغة الطبيعية، وهى المادة التى يتكون منها الأدب؛ لأن الاختلاف بين اللغة بصفتها نظامًا، وبين بقية

الأنظمة السيميائية، يكمن فى أن التعبير اللغوى يترجم المكان إلى زمان. وكما أشار ميشيل فوكو، فإن الوصف اللفظى لأية علاقة مكانية (أو لأى واقع) لابد أن يترجم بالضرورة إلى متوالية زمانية (٣٠). ولهذا الاختلاف مصدره فى الشروط الخاصة بإدراك الأدب والفنون التصويرية، ففى الفن التصويرى يحدث الإدراك فى إطار المكان فى الأساس، وليس فى إطار الزمان بالضرورة، بينما يحدث الإدراك فى الأدب قبل كل شئ فى سياق زمانى. ويبدو أن الفيلم والمسرح يفترضان درجة مساوية إجمالاً من التحديد على كل من المستويين الزمانى والمكانى (٣١).

ويرتبط إدراك العمل الأدبى ارتباطاً وثيقًا بعمليات الذاكرة . فبشكل عام، تفرض خصائص الذاكرة الإنسانية سلسلة من التطويقات على العمل الأدبى تملى عليه شروط إدراكه. أما إدراك العمل الفنى التصويرى، فعلى العكس من ذلك؛ إذ لا يتحدد بالضرورة بعمليات الذاكرة. وهكذا يجب عدم إغفال الارتباط المباشر بين الذاكرة والإدراك الزمانى (٣٢).

من ناحية أخرى، حين يكون التعبير الزمانى جزءاً من العمل الفنى التصويرى (٣٣) ـ مثلاً، فى سلسلة من الصور التى تشترك فيها أشكال متماثلة فى سياق يمضى من اليسار إلى اليمين ـ فإن هناك قدراً أكبر من الحرية (مما فى أشكال فنية أخرى) فى نسق ترتيبنا الزمانى له. فنحن نستطيع أن نختار قراءة السياق من اليسار إلى اليمين فى الترتيب التقليدى، أو نقلب السياق، فنقرأه متراجعين من اليمين إلى اليسار (وكذلك يمكن إعادة الفيلم إلى الخلف) (٣٤)، أو نختار أى مشهد منه كنقطة بداية لنا، ثم نتحرك كيفما نشاء وفى أى اتجاه، مغيرين الترتيب الزمانى تماماً. وإعادة ترتيب السياق هذه أمر غير ممكن فى فنون أخرى (كالأدب والفيلم مثلاً)؛ لأن اتجاه الزمن فيها محدد. إذن، يمكننا أن نستخلص أن الزمن ليس عنصراً جوهريًا فى بنية الأشكال الفنية التصويرية، وأن الحرية التى لاحظناها فيه هى نتيجة تترتب على افتقاره الأهمية نسبياً.

ولأن الفن البصرى ليس له سوى وسائل محدودة للتعبير عن الزمن، فلا يكاد يوجد توليد لعلامات جديدة فى عملية ملاحظة المراقب للصورة أو اللوحة. أما قارئ العمل الأدبى، من ناحية أخرى، فغالبًا ما يشترك فى عملية القراءة (أو الإدراك) فى خلق علامات جديدة. بعبارة أخرى، يتضاءل التفاعل بين المؤلف (أو الفنان) وبين جمهوره إلى حد كبير فى الفن التصويرى، عن التفاعل بينهما فى الأدب.

وهكذا، تتحدد مواصفات ترجمة المكان فى عمل أدبى معين بدرجة تجسيد الخصائص المكانية فيه. فإذا كانت درجة هذا التجسيد كبيرة بما يكفى (أى إذا اتسم العمل بخصائص التحديد المكانى الكافية)، ظهرحينئذ إمكان التقديم المكانى المجسد للمحتوى، وأمكن ترجمة العمل إلى وسائل إيصال بصرية كالرسم أو الدراما. غير أن مثل هذه الترجمة ليست بالأمر الممكن دائمًا، لأن التمثيل الواضح والدقيق للمكان لا يشكل دائماً جزءاً من نوايا المؤلف التأليفية. وكما يشير يورى لوتمان، فى تحليله لـ «الأنف» لجوجول:

> فإن كون الأنف يمتلك وجهًا، ويمشى، محدودب الظهر، ويرتقى السلالم، وكونه يرتدى بدلة كاملة مطرزة بالذهب، وذات ياقة منصبة، وكونه يصلّى بشعور فياض بالتقوى، يقضى تمامًا على إمكان تخيله فى مكان ثلاثى الأبعاد. (٣٥)

من الواضح أنه يصعب تقديم مثل هذا العمل على المسرح أو السينما، مثلما يصعب فى الغالب تصوير حكايات الجنيات للسينما؛ لأن المسرح (أو السينما) يتطلب تحقيق ملامح محددة ربما لا تكون ذات صلة بالنص الأدبى.

وتوفر قصة «الأنف» لجوجول توضيحًا جيداً لهذه الصعوبة، لأن «الأنف» يجتاز سلسلة من التحولات الصادمة. ولا تفتقر القصة إلى التحديد المكانى وحسب، بل يوجد فيها انتشار بيّن على مستويات أخرى.

فى حالات أخرى، لا يتضح غياب التحديد المكانى مباشرة، ولا تستطيع إلا القراءة المتمعنة أن تكشف أن شكلاً ما، عند نقطة معينة، قد غيّر أبعاده فى ضوء أشكال أخرى أو أشياء تحيط به، أو أن الأشياء المحيطة بالشئ قد تغيرت بالنسبة إليه. لاحظ، مثلاً اللاتحدد المكانى لشكل القطة فى عمل

(السيد ومارجرتيا) لـ «بولجاكوف». إن التطابق بين حجم القطة وحجم الشخوص والأشياء الأخرى يتغير، على نحو بيِّن، فى مجرى الرواية (برغم أننا لا نحكم على هذا التغير إلا حكمًا غير مباشر). أحيانًا نظن أن للقطة حجمًا اعتياديًا وشكلاً طبيعيًا، وأحيانًا يبدو أنها تكبر بشكل لا يمكن تصوره. فهى تؤدى أفعالاً لا تؤديها القطط، تذهب إلى المائدة، وتصب الماء من المصفق، وتأخذ بطاقة من قاطع التذاكر، وغير ذلك.

وعلى النحو نفسه، غالبًا ما نرى تغييرًا فى أبعاد الأشكال الفولكلورية، برغم أن هذه التحويلات لا يتم التركيز عليها بالضرورة، بل يتم تجاهلها فى الغالب (٣٦). ولا نريد أن نتكلم هنا كثيرًا عن التحويلات فى حكايات الجنيات، بقدر ما نريد الكلام عن افتقار التحديد المكانى، وهى أن مسألة الحجم قد تبدو مقطوعة الصلة تمامًا بالنسبة إلى راوى القصة.

ويمكن أن يعامل اللاتناسق الذى نجده فى أوصاف جوجول على أنه تنافرات مكانية ـ زمانية، ففى «النفوس الميتة» يتجول تشيتشكوف لابسًا سترة فراء فى الصيف، ويلبس مانيلوف سترة فراء وقبعة ذات حواش، وفى «الأنف» يرى كوفاليف فتاة فى ثوب أبيض فى شوارع بطرسبورج فى مارس (آذار)، ويركب الأنف، متجولاً، فى الشتاء فى بدلة بلا معطف (٣٧). هذه التنافرات غير متعمدة، وهى تقع لأن التحديد الدقيق للزمان والمكان أمر غير مهم عند المؤلف.

إن جميع الأمثلة التى أوجزناها فيما سبق، يمكن تفسيرها على أنها حالات تفتقر إلى التحديد المكانى فى موقع الراوى (أو المراقب). وقد نفسر هذه الحالات بأن نتخيل أشخاصًا مختلفين يصورهم مراقبون مختلفون، مراقبون لا يتصل بعضهم ببعض، وقد نقل لنا المؤلف ملاحظاتهم جميعًا (٣٨). ويشبه هذا النوع من التأليف، من الناحية الصنفية، التأليف التصويرى القائم على المنظور المقلوب.

وهكذا، فإن التحديد الزمانى أقل أهمية بكثير فى الأدب من اللا تحديد المكانى (٣٩). أما فى الفنون التصويرية فإن العكس هو الصحيح.

الهوامش:

(١) فى بعض الحالات يمكن تعريف وصف مشابه بأنه تم استقباله عبر جمع بين وجهات نظر متعددة، مثلاً، عبر كل من وجهة النظر النفسية لإحدى الشخصيات ووجهة نظر الراوى، الحاضر، بشكل غير منظور إلى جانب الشخصية. لمزيد من المناقشة انظر : الفصل الخامس.

(٢) لإضاءة وتحليل هذه النقطة انظر الفصل الخامس.

(٣) يقدم الفصل الرابع نقاشًا مستفيضًا لوجهة النظر النفسية.

(٤) فيما يخص استعمال هذه الوسائل فى الفن التصويرى، وإمكانات تأويلها السيميائى انظر: أوسبنسكى : **التحليل السيميائى للأيقونة الروسية القديمة**. فى الحالة الأولى لدينا تأويل تحليلى للحركة، أى أن عملية الحركة المتصلة يتم تقطيعها من الناحية التحليلية إلى سلسلة من المكونات المتقطعة، التى يجب أن يركبها المتلقى أو القارئ. أما فى الحالة الثانية، فما يحدث هو تركيب للانطباعات التى يتم استقبالها من وجهات نظر مكانية مختلفة، ويكتمل هذا التركيب مباشرة فى داخل الوصف (أو التمثيل).

(٥) يورى لوتمان : **مشكلات الفضاء الفنى فى نثر جوجول** (تارتو، ١٩٦٨). وقد أخذنا الأمثلة التالية من هذه الدراسة. انظر أيضًا : أندريه بيليه: **صنعة جوجول** (موسكو ـ لينتجراد، ١٩٣٤) ص ١٢٦ ـ ١٢٧.

(٦) لوتمان، ١٩٦٨، ص ٣٦.

(٧) حين يستطيع جوجول، بسبب ظروف الموضوع وبسبب تقاليد التأليف، أن يرتفع بمراقبه فوق حقل الفعل (ويحدث هذا، بصفة خاصة حين يقوم المؤلف بالقص من وجهة نظر مكانية مجسدة، لنقل مثلاً من موقع مكانى محدد لإحدى الشخصيات) يشوه سطح الأرض نفسها، طاويًا حافاتها إلى الأعلى (ليس فقط الجبال، بل حتى البحار) لوتمان : ١٩٦٨، ص ٢٠، ١٥. وكمثال، يستشهد بعمل جولول : **الانتقام الهائج**. وفى المقالة نفسها انظر أيضًا مناقشة وظيفة الرؤية من الأعلى فى **تاراس بولبا** و**النفوس الميتة**.

(٨) انظر أيضًا وصف القطعات قبل معركة أوسترليتز، **الحرب والسلم**، ص ١٠١.

(٩) فى المشهد الصامت انظر: آ.آ. سابورف : **الحرب والسلام لتولستوى : الإشكالية والشعرية**، موسكو، ١٩٥٩، ص ٤٣٠.

(١٠) للنقاش العام عن الزمن فى الأدب (من منطلقات متعددة) انظر بشكل خاص : فيجوتسكى : **علم نفس الفن**، موسكو، ١٩٦٨، ليخاتشيف : **شعرية الأدب الروسى فى العصور الوسطى**، لينتجراد، ١٩٦٧، الفصل السابع: **شعرية الزمن الفنى**، مايرهوف: **الزمن فى الأدب**، مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٠، بويون : **الزمن والرواية**، باريس ١٩٤٦، ومصادر هذه الأعمال.

(١١) فينوجرادوف: **أسلوب بوشكين فى ملكة البستونى**، موسكو ـ لينتجراد، ١٩٣٦، ص ١١٤ ـ ١١٥.

(١٢) انظر بهذا الصدد مرويات كثيرة تبدأ بموت البطل الذى سنسمع منها قصة حياته، أى هى مرويات تبدأ من نهاية القصة (مثلاً : **الحاج مراد**، و**موت إيفان إيليتش** لتولستوى).

(١٣) بصدد وجهة النظر النفسية انظر الفصل الرابع.

(١٤) انظر: ليخاتشيف : **شعرية الأدب الروسى فى العصور الوسطى**، لينتجراد، ١٩٦٧، ص ٣٠٣. وهذه الملاحظات معززة بالأمثلة الملموسة فى تحليل النص.

(١٥) ليخاتشيف، ١٩٦٧، ص ٣٠٥.

(١٦) لمناقشة الجمع بين وجهات النظر بتفصيل أعم، انظر الفصل الخامس.

(١٧) ليخاتشيف، ١٩٦٧، ص ٣٠٩.

(١٨) فيما يخص هذا الجانب من المناقشة انظر : بياتيجورسكى وأوسبنسكى : **التصنيفات الشخصانية بصفتها مشكلة سيميائية**، تارتو، ١٩٦٧، ص ٢٤ ـ ٢٧.

(١٩) إن استعمال الزمن الحاضر كوسيلة شكلية لتثبيت الزمان يمكن مقارنته بالأشكال الخاصة لتوصيل نظرة المتفرج الثابتة فى الفن التصويرى القديم. انظر بهذا الصدد أوسبنسكى : دراسة لغة الرسم القديم، فى مقدمة زيجن : **لغة الفن**، موسكو، ١٩٧٠، ص ٢١.

(٢٠) لو تأملنا هذه المشكلة فى ضوء مقترب آخر، لقلنا إن هذه المشاهد تتسم بزمنها الداخلى المصغر.

(٢١) بهذا الصدد انظر: ملاحظة ليخاتشيف عن البلينى : «إن قصص البلينى التى يحدث فيها الفعل بسرعة مقدمة فى الزمن الماضى، وتلك التى يحدث فيها الفعل ببطء معطاة لنا فى الزمن الحاضر». ليخاتشيف، ١٩١٧، ص ٢٤١.

(٢٢) ذكره روبنسن : **حياة أفاكوم وإشراقاته**، موسكو، ١٩٦٣، ص ١٤٤.

(٢٣) لمزيد من الأمثلة انظر ماركوف : **قصائد فيلمير خليبنكوف الطويلة**، لوس أنجليس، ١٩٦٢، ص ١٠٠.

(٢٤) يمكن رؤية هذا بشكل خاص فى استعمال الزمن المستقبل الذى قد يكون مشابها لزمن الحاضر. وهاهى بعض الأبيات من قصيدة أندريه بيلى «اللقاء الأول» :

سيعود ميخائيل سيرجى

نحوى، فى كرسيّه الداكن اللون

ستصحو الزجاجة فى نظارتيه

وسيتطاير ألقها شرارات

أندريه بيلى: **القصائد والقصائد الطويلة**، موسكو ـ لينتجراد، ١٩٦٦.

(٢٥) أونتشوكوف: **بلينى بيتشورو** (القدس بطرسبورج، ١٩٠٤) ص ١٠٩.

(٢٦) أونتشوكوف، ١٩٠٤، ص ١٠٦. من المفيد أن نلاحظ فى هذه الشذرة السردية اهتمام الراوى فى تشخيص الزمن، مثلاً، التكرارات المتعددة لكلمات مثل skovo (قريبًا) أو non'tse (الآن). انظر: ملاحظات جلفردنج عن الكلمات المقحمة من نوع nyne (الآن) و bylo (كان) و est (يكون) فى البلينى الروسى: **إقليم أولونيتز وأغانيه الشعبية**.

(٢٧) لهذه الصيغة الفعلية المعنى نفسه المرجود فى صيغة الفعل المستمر فى الإنجليزية فهى تعبر عن الفعل المستمر بالنسبة إلى المراقب. وهكذا يدخل المراقب فى قلب الفعل، ويتلقاه ويدركه من داخله.

(٢٨) عن هذه القضية انظر: لوتمان، ١٩٦٨، وانظر أيضًا بوجوراز: **أينشتاين والدين: استعمال مبدأ النسبية الأول لبحث التأثيرات الدينية**، موسكو.. تروجراد، ١٩٢٣، وبوجوراز: **أفكار المكان والزمان فى تصور الدين البدائى**، الأنثروبولوجى الأمريكى، ٢٧/ السلسلة الجديدة (١٩٢٥). ويتفحص العملان الأخيران مواصفات النموذج المكانى للعالم فى التمثيلات الدينية.

(٢٩) قد تختلف درجة التجسيد حتى هنا فى بعض الجوانب، انظر لمزيد من المعلومات : أوسبنسكى: **التحليل السيميائى للأيقونة الروسية**.

(٣٠) انظر ميشيل فوكو: **الكلمات والأشياء : حفريات المعرفة** (باريس، ١٩٦٦).

(٣١) يختلف الأدب والدراما فى هذه الناحية، وسيظهر اختلافهما أولاً فى معالجة الزمان. فغالبًا ما نرى فى المسرح القديم التقطيع نفسه تماماً للأفعال المتزامنة إلى سلسلة متتابعة مثلما تدعو الضرورة فى الأدب. وبهذا الخصوص، يقتطع الممثلون فى بعض المشاهد عن الزمن، بصورة جلية. كمثال، يلقى تشاتسكى فى «**الويل من الفطنة**» مونولوجًا، غير أن مولتشالين، الواقف إلى جنبه، يتم استبعاده فى الفعل طول هذه الفترة. (ويتضح هذا فى الحالات التى يلقى فيها الممثل الأول مناجاة، ولا يستطيع الثانى حتى الإيماء بمشاركته فى الفعل بإصدار استجابة للكلمات التى تلقى). ويمكن إيضاح إعادة ترتيب الأفعال المتزامنة فى أفعال متتابعة فى السينما فى ما يتعلق بالمونتاج: مثلاً: يظهر وجه رجل يروى نكتة فى لقطة قريبة جداً، ثم وجه المستمع الذى يبدأ بالابتسام، ولا تظهر الابتسامة متزامنة مع رواية النكتة، بل بعد أن تروى النكتة، برغم أن المقصود من الاستجابة أن تكون مزامنة للفعل. وفيما يخص استعمال الزمن فى المسرح فى مقابلة مع استعماله فى الأدب، من المفيد مراجعة ملاحظات جوته عن التناقضات الزمانية لدى شكسبير. ويعتقد جوته أن شكسبير كتب مسرحياته لتمثل لا لتقرأ، وفى رأسه تكثيف الزمن فى المسرح، حيث لا يمتلك المرء الوقت الكافى للتوقف وفحص التفاصيل نقديًا (ونضيف أيضًا استحالة العودة إلى مشهد ماضى، مثلما يمكن للقارئ أن يعود إلى سطور قرأها سابقًا). انظر: **محاورات مع جوته**، جمعها إيكرمان، بطرسبورج. ١٩٠٥، جـ ١، ص ٣٣٨.

(٣٢) انظر، على الخصوص. بوترو : **فلسفة الزمن الطبيعية**، موسكو، ١٩٦٤، ص ١٠٩ ـ ١٤٩.

(٣٣) انظر، مثلاً، الأختام على الأيقونات، السياق الزمانى لنقوش الجص على الحيطان، أو التمثيل الأيقونوغرافى لقطع رأس يوحنا المعمدان، حيث يمثل جسد يوحنا أمام الخليفة نفسه، وفى داخل الإطار نفسه فى لحظات متعددة مختلفة من الزمن. ولتحليل نماذج مشابهة انظر مقالة أوسبنسكى المذكورة.

(٣٤) تعبر إحدى قصائد ماندلشتام عن صياغة الزمن المقلوب:

لعل الهمسة قد ولدت قبل الشفتين

والأوراق التفت فى أزمنة لا أشجار بها

هذا المثال مقتبس من محاضرة لإيفانوف «الزمان فى العلم والأدب» ألقاها فى مدرسة الصيف الثانية عن أنظمة الصياغة الثانوية فى كاريكو، عام ١٩٦٦.

(٣٥) لوتمان، ١٩٦٨، ص ٣٩. بهذا الصدد انظر ملاحظات تينانوف: **قضايا اللغة الشعرية**، موسكو، ١٩٦٥، ص ١٧٣، ملاحظة ٣ وأيضًا: تينانوف: **تقليديون ومجددون**، لينتجراد، ١٩٢٨، الفصل ١٣.

(٣٦) انظر: نيكليودوف: **مشكلة ارتباط العلاقات المكانية والزمانية ببنية الحبكة فى البلينا الروسية**، تارتو، ١٩٦٦.

(٣٧) فولوشين: **الزمان والمكان عند دوستويفسكى**، سلافيا، ١٢، ١٩٣٣، وانظر أيضًا بوزيسكول: فى أى وقت من السنة وقعت مغامرات تشيتشيكوف فى كتابه **دراسات سردية**، بطرسبورج ١٩١١.

(٣٨) قد يبدو من مقترب مختلف أن هذه الأشكال تقع فى أماكن مختلفة، لا ترتبط إلا ارتباطًا جزئيًا بعضها. مع ذلك يؤدى كلا المقتربين إلى النتائج نفسها.

(٣٩) نفهم من «التحديد الزمانى» هنا فقط التعريف الزمنى التاريخى النسبى بالحدث. يمكن أن يكون فى بعض الجوانب شيء من اللاحتمية. مثلاً، لقد لاحظ النقاد مراراً اللاتحدد الزمانى المطلق فى **هاملت** شكسبير. فنحن لا نعرف بالضبط كم من الوقت انقضى خلال تمثيل المسرحية، بل نعرف أن هاملت كان فى بداية المسرحية طالبًا شابًا، وفى آخرها فى الثلاثين من العمر، مع ذلك فقد عرض علينا الفعل بوصفه فعلاً مستمراً.

إنتروبيا الإيقاع فى العربية

ليلى الشربينى*
سيد البحراوى**

يهدف هذا العمل إلى اختبار الانتظام الإيقاعى فى اللغة العربية، وتنوعات الفوضى أو الإنتروبيا (entropy) الخاصة باحتياجات نوعيات مختلفة من النصوص، بدءاً من النص العلمى وحتى الشعر العمودى. إن الإنتروبيا ينظر إليها باعتبارها هى التعبير عن حالة عدم الانتظام فى نظام ما. والضوابط تحد من حرية اختيار التنوعات. بمعنى آخر، يؤدى كل نمط من الضوابط، وكل شرط إضافى يفرض على حرية الاختيار، إلى تقليص الفوضى.

فى اللغة العربية توجد بعض الأنظمة لكيفية تنظيم المقاطع. وهناك فرضيتان :

١ـ أن تنظيم المقاطع طبقا لاختلاف الطول، أى الكم: قصير ـ متوسط ـ طويل.

٢ـ أن تنظم المقاطع طبقا لانتظام النبر، إذ إن النبر يحمل التأكيد. والوحدة الإيقاعية أو تقاطع عدد (N) من المقاطع يتكون من مقطع منبور و(N-1) من المقاطع غير المنبورة.

إن الإيقاع يعطى نوعا من النظام للمقاطع المنبورة، ويمكن اعتباره فى العربية تبادلا بين المقاطع المنبورة وغير المنبورة فى داخل انتظامات إحصائية.

وهذه الفرضية التى ارتكزنا عليها فى هذا البحث لا تلغى الفرضية الأولى. سنحول النص إلى أنماط من الوحدات الإيقاعية، وتمثل بمتوالية من الأعداد، ويحمل وجود كل متوالية إنتروبيته الخاصة.

العينة:

لاختيار العينة اتبعنا منهج كوندراتوف Kondratov (١٩٦٢) فى دراسته «تطبيقات على نظرية المعلومات فى الشعرـ إيقاع الحديث الروسى» فى كتاب (الإحصاء والأسلوب)(١).

* خبيرة اللغويات الكمية، معهد الإحصاء، جامعة القاهرة.
** أستاذ الأدب الحديث، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

ومن ثم تكونت العينة من ألف كلمة من كل نمط من النصوص: النثر العلمى، والنثر الأدبى، والشعر العمودى، والشعر الحر. واختيرت هذه الألف كلمة من عشرة كتب مختلفة؛ مائة كلمة من كل كتاب. وهذه الكتب هى:

الكتابة العلمية

رمزى زكى: (النقد المستورد)، محمد على حافظ: (التخطيط للتربية والتعليم)، عبد الخالق لاشين: (سعد زغلول و دوره فى السياسة المصرية)، طه حسين: (مع المتنبى)، جابر عصفور: (مفهوم الشعر)، فتحى عبد الهادى: (الموسيقى البدائية)، سيد النساج: (القصة القصيرة)، محمد فهمى عبد اللطيف: (على بابا قصة عربية)، (برنامج حزب التجمع).

الرواية

العقاد: (سارة)، صنع الله ابراهيم: (بيروت بيروت)، إبراهيم عبد المجيد: (ليلة العشق والدم) الطيب الصالح: (موسم الهجرة إلى الشمال)، عبد الحميد النخيلى: (مصرع طاغية)، عبد الرحمن منيف: (النهايات)، الطاهر وطار: (العشق والموت فى الزمن الحراشى)، يوسف إدريس: (الحرام)، جمال الغيطانى: (الزينى بركات)، طه حسين: (الأيام).

الشعر العمودى

أحمد زكى أبو شادى: (موكب الجمال)، إبراهيم ناجى: (الأطلال)، على محمود طه: (ياحبيبى)، صالح الشرنوبى: (كأسها الحزين)، محمد عبد المعطى الهمشرى: (أحلام النارنجة الذابلة)، سيد قطب: (الشعاع)، علاء عبد الرحمن: (الخنساء تخلع ثوب الحداد)، العقاد: (فى رثاء سعد زغلول)، الطهطاوى: (قصيدة الحنين إلى مصر)، أحمد شوقى: (من كتاب شوقى شاعر العصر الحديث) لشوقى ضيف.

الشعر الحر

أمل دنقل ـ محمود درويش ـ بدر شاكر السياب ـ معين بسيسو ـ صلاح عبد الصبور ـ أحمد طه ـ عبد الوهاب البياتى ـ أحمد زرزور ـ مظفر النواب ـ فولاذ الأنور.

الترميز:

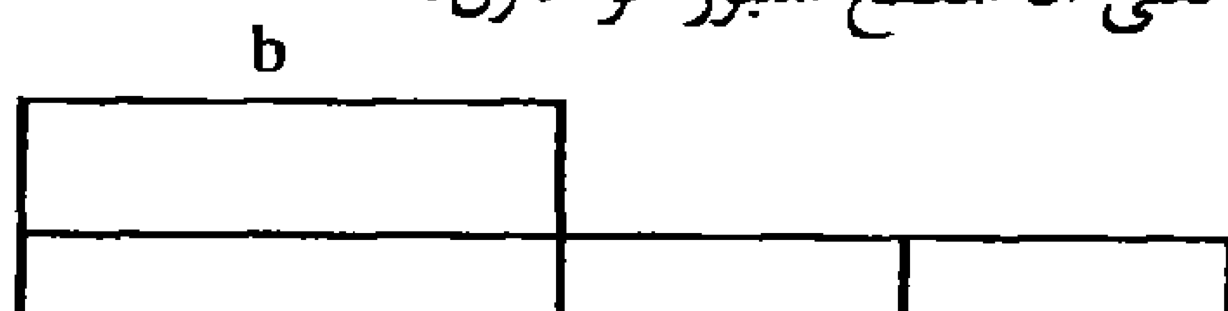
يرمز بـ:

$x = a^b$ إلى الوحدة الإيقاعية. «a» هى عدد المقاطع فى وحدة ايقاعية. و«b» هى موضع المنبور فى هذه الوحدة الإيقاعية.

مثال: $x = 3^1$

(3) تعنى أن الوحدة الإيقاعية تتكون من ثلاثة مقاطع.

و(1) تعنى أن المقطع المنبور هو الأول.



$a = 1,2,3,\dots h$ تعنى عدد المقاطع

$b = 1,2,3,\dots c$ موقع المقطع المنبور

لو أن $P(x_i)$ هو احتمال أن الوحدة الايقاعية هى x_i طولها «a» والمقطع المنبور موقعه b، فإن الإنتروبيا (H) ستكون:(٢)

$$H = -\sum_{1}^{n} P(x_i) \log P(x_i)$$

الإجراءات

لنأخذ كلمة «كُ تِ بَ»، سنتبع فايل و.م. آزار (١٩٦٩) وترمز الكلمة كالآتى:

ك ت ب $c_m \dots c_3 c_2 c_1$

ـَ ـِ ـُ $v_n \dots v_3 v_2 v_1$

حيث (c) هى الصوامت العربية التالية:

الهمزة ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن هـ و ى

و (v) هى الحركات العربية:

سكون	حروف المد			ضمة	كسرة	فتحة
	و	ى	ا			
0	6	5	4	3	2	1

وستكون كُ تِ بَ

3 2 1

المقاطع:

فى العربية ثلاثة أنواع من المقاطع:

١ـ القصير:

ويتكون من صامت + صائت قصير (الفتحة أو الضمة أو الكسرة) مثل بِ ، وَ

٢ـ المتوسط ، وهو نوعان:

أ ـ صامت + صائت طويل، مثل: ما.

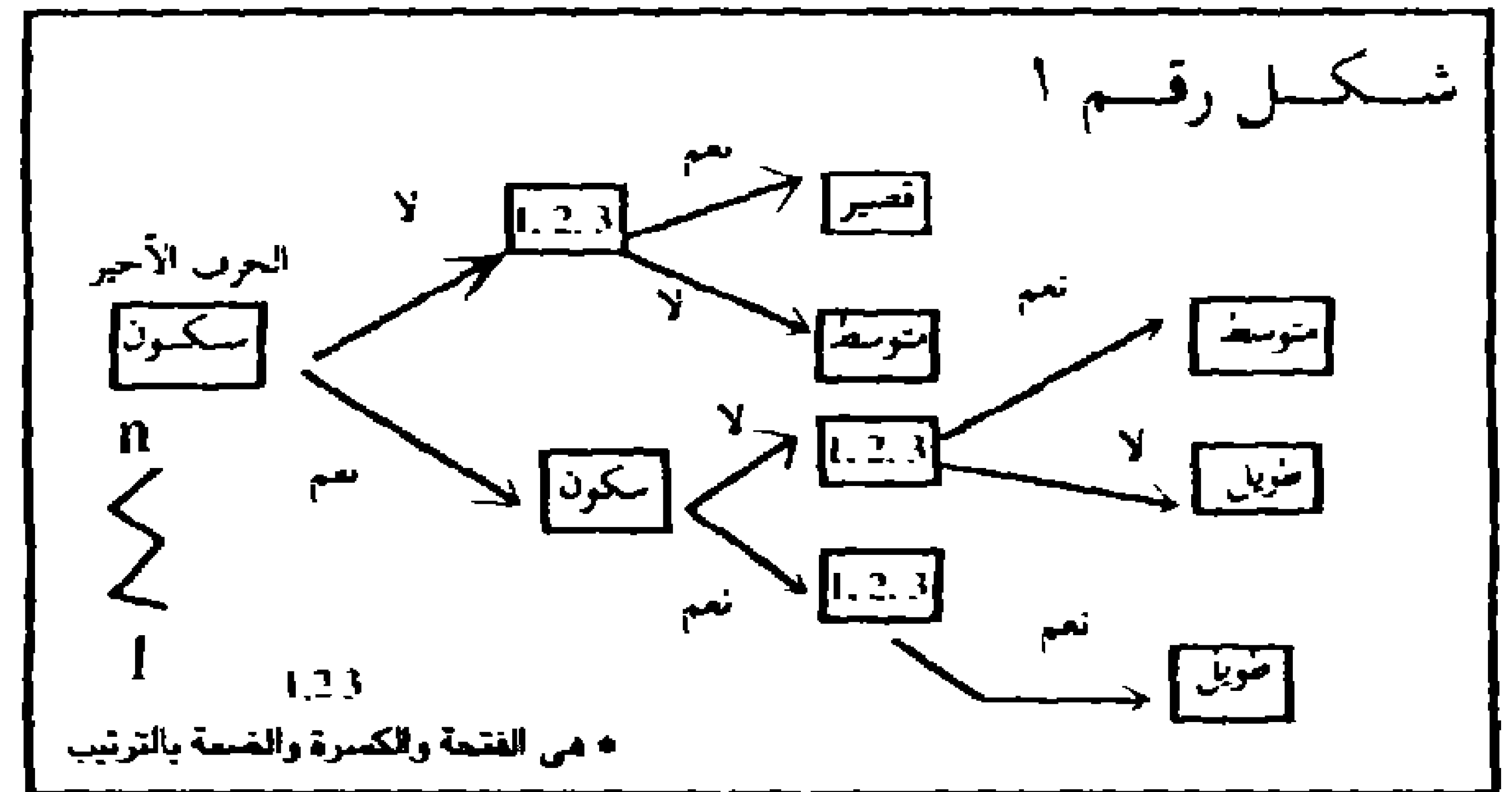
ب ـ صامتان متواليان بينهما صائت قصير، مثل: لَمْ.

٣ـ الطويل وهو نوعان:

أ ـ صامتان متواليان بينهما صائت طويل و بعدهما سكون، مثل: صَامْ.

ب ـ ثلاثة صوامت متتابعة بعد أولهما صائت قصير والأخيران ساكنان، مثل: رَقْمْ .

ومن الواضح أن الصوائت وحدها هى التى تقودنا إلى تقسيم المقاطع. ومن هنا فإننا سوف نهمل الصوامت ونقرأ النص من خلال تتابع الصوائت. وسوف نقرأ الوحدة الإيقاعية من نهايتها إلى بدايتها كما يوضح الشكل (١).



وبالتالى ستتحول متتالية الصوائت إلى متتالية المقاطع.

ف «مكتوب» : م ك ت و ب [٣]

ستكون: فتحة+سكون+مد بالواو +سكون

وتحليلها: $\underline{0\ 1}$ $\underline{0\ 6}$

متوسط طويل

المقاطع المنبورة:

يخضع النبر فى العربية لقواعد محددة:

١ـ يقع النبر على المقطع الأخير من الكلمة ، إذا كان طويلا (مثال: مكتو^x^ب).

إذن: $b_i = a_i$

٢ـ إذا كان المقطع الأخير فى الكلمة متوسطا، وقع النبر على المقطع قبل الأخير. (مثال: الأعْلى)

إذن $b_i = a_{i-1}$

٣ـ إذا كان المقطع الأخير قصيرا، فإن النبر يقع على ما قبل الأخير إذا كان متوسطا (مثال: علاَّمَ، إلاَّمَ)

إذن: $b_i = a_{i-1}$

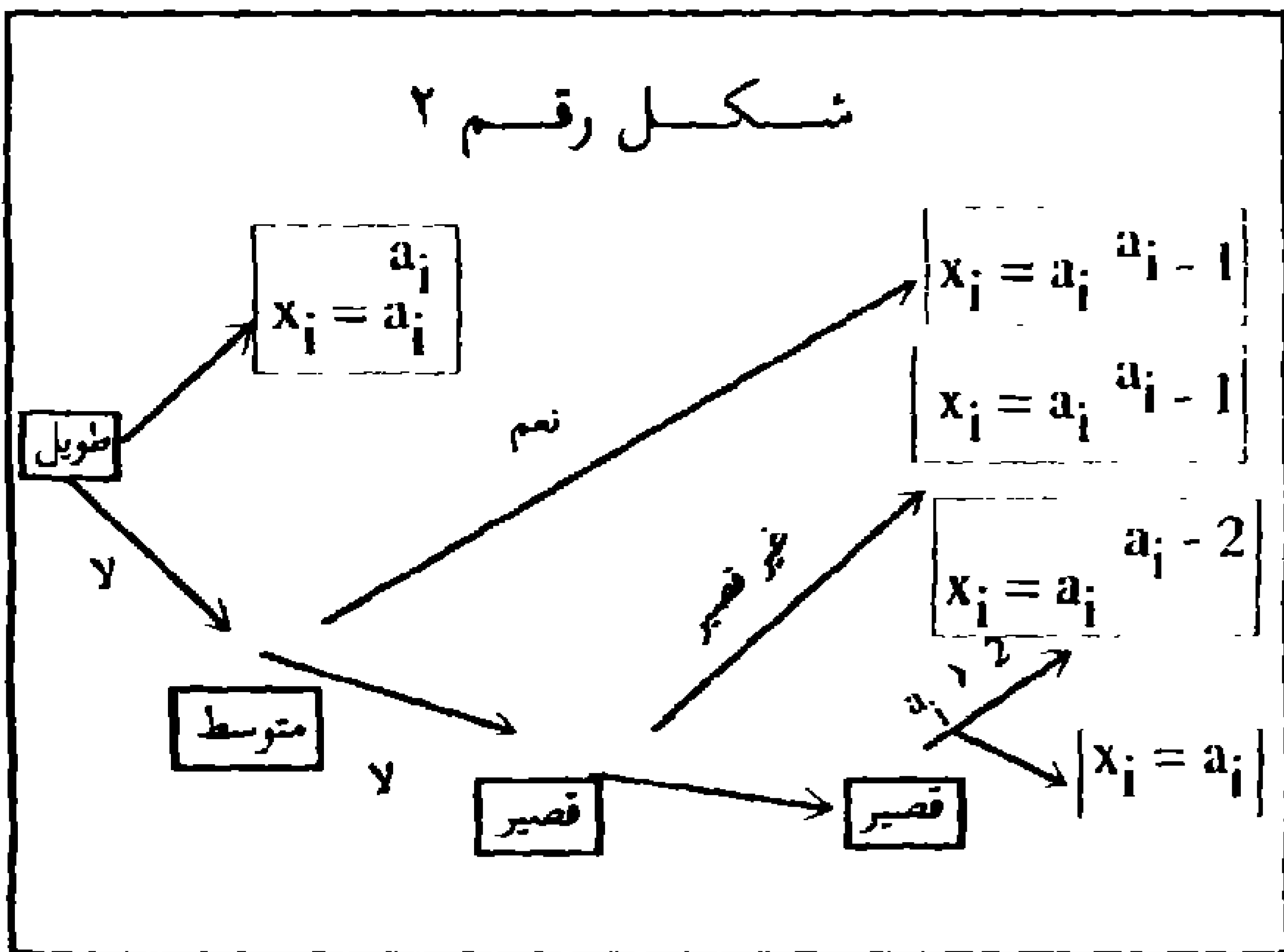
أما إذا كان الثانى من الآخر قصيرا، وقع النبر على ماقبله (مثال: سيكتُبُ)

إذن: $b_i = a_{i-2}$

وإذا كان $a_i < 2$ إذن: $b_i = 1$

(مثال: لِمَ)

وعلى هذا فإنه طبقا لنمط المقطع الأخير يتضح موقع المقطع المنبور فى الكلمة كما يوضح الشكل رقم (٢).



:H_2 & H_3

لنتصور وجود وحدتين إيقاعيتين متتاليتين:

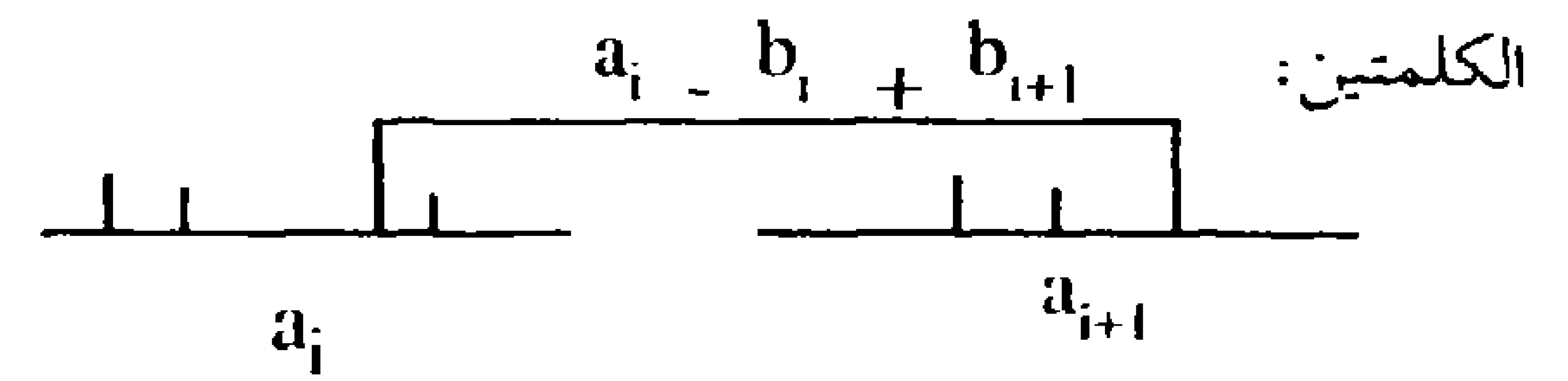
x_i, x_{i+1}

فإن a_i ، b_i تمثلان العدد الكلى للمقاطع ونظام المقطع المنبور فى الأولى. وتكون a_{i+1}، b_{i+1} ممثلة لعدد المقاطع ونظام المقطع المنبور فى الثانية.

ونحسب الإنتروبيا كما يلى:

$$H_2 = \sum_{1}^{n} p(y_i) \log p(y_i)$$

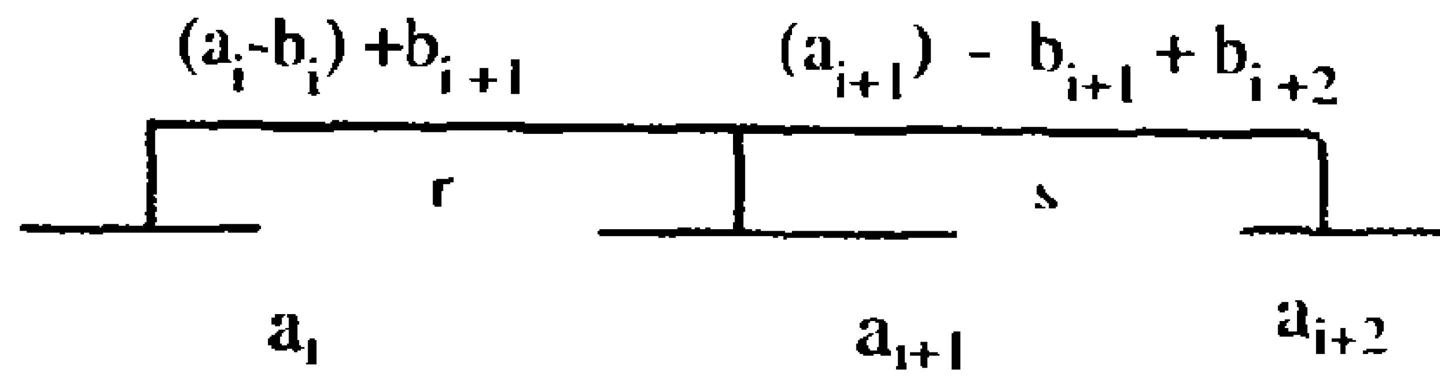
حيث y_i هو عدد المقاطع التى تفصل بين النبرين فى الكلمتين:



ونحسب الإنتروبيا المشروطة كما يلى(٤):

$$H_3 = \sum_{R=1}^{n} \sum_{S=1}^{k} p_{rs} \log p_r^s$$

حيث r هى عدد المقاطع التى تفصل بين نبرين و s هى عدد المقاطع التى تفصل بين النبرين التاليين لهما.



جدول (١)

الترددات الاحصائية لأنواع الإيقاعات فى النصوص المختلفة

الشعر العمودى	الشعر الحر	النثر الفني	الكتابة العلمية	أنواع الإيقاعات الرمز العددى
٩٦	١٠١	١١٥	٩٣	^{١}١
١٧٦	١٥٧	١٨٠	١٣٧	^{١}٢
٧	١١	١٧	١٠	^{٢}٢
٢٨	٣٣	٥٨	٥١	^{١}٣
١١٧	١٢١	٨٤	٧٣	^{٢}٣
٦٧	٦٨	٤١	٣٦	^{٣}٣
٢٥	٢٥	٣٩	٥٥	^{٢}٤
١١١	١١٦	٨٠	٧٨	^{٣}٤
٢	٦	٥	٤	^{٤}٤
٦	١٣	١٨	٢٥	^{٣}٥
٦٠	٥٨	٤٤	٤٧	^{٤}٥
٤	٥	٧	١	^{٥}٥
٩	٥	١٥	١٨	^{٤}٦
٢٥	٢٣	٢٤	٢٥	^{٥}٦
٤	٩	٥	٥	^{٦}٦
٢	٧	١٢	١٣	^{٥}٧
١٢	٢٤	١٧	١٩	^{٦}٧
١	٢	٠	٠	^{٧}٧
٠	٢	٥	٦	^{٦}٨
٥	٧	١١	١٠	^{٧}٨
١	١	١	١	^{٨}٨
١	١	٢	٤	^{٧}٩
٣	٥	١	١٢	^{٨}٩
٠	٠	٠	١	^{٩}٩
٠	١	٤	٣	^{٨}١٠

١	٣	٢	٨	$١٠^{٩}$
٠	٠	١	٤	$١١^{٩}$
١	٢	١	٢	$١١^{١٠}$
٠	٢	١	٠	$١٢^{١٠}$
٠	٠	١	١	$١٢^{١١}$
٠	٠	٠	١	$١٣^{١١}$
٠	١	١	٥	$١٣^{١٢}$
٠	٠	١	٠	$١٤^{١٣}$
٠	٠	٠	٢	$١٥^{١٣}$
٠	٠	٠	١	$١٥^{١٤}$
٠	٠	٠	١	$١٨^{١٧}$
٠	٠	٠	١	$١٩^{١٨}$
٠	٠	٠	١	$٢٥^{٢٤}$
٣,٣٤٦٦١	٣,٥٨١٠٣	٣,٦٨٦٠٧	٣,٩٦٤٠٥	H_1

جدول (٢)

الترددات الإحصائية للمقاطع غير المنبورة التى تتخلل المقاطع المنبورة

الشعر العمودى	الشعر الحر	النثر الفنى	الكتابة العلمية	عدد المقاطع غير المنبورة
٥٦	٦١	٧٤	٤٩	٠
٢١٩	١٩٦	٢٢١	١٧٣	١
١٤٣	١٣٦	١٥٧	١٧٠	٢
٩٥	١٢٢	٩٨	١٢١	٣
٦٥	٤٠	٥٧	٦٨	٤
٢٧	١٩	٣٠	٤٠	٥
٩	١٤	٢١	٣٢	٦
٥	٤	١٢	١٢	٧
٣	١	٤	١٠	٨
٠	١	٢	١٢	٩
١	٣	٢	٥	١٠
٠	٠	١	٣	١١
٠	٠	٢	٢	١٢
٠	٠	٠	٢	١٣
٠	٠	٠	١	١٤
٠	٠	٠	١	١٧
٠	٠	٠	١	١٨
٠	٠	٠	١	٢٤
٢,٤٧٦٣٢	٢,٤٨٢٣١	٢,٦٥٠٩٣	٢,٩٣٥٩٩	H_2

جدول (٣)

الترددات الإحصائية للمسافات غير المنبورة

الشعر العمودى	الشعر الحر	النثر الفنى	الكتابة العلمية	المسافات
٧	١	٨	٦	٠,٠
١٤	١٤	٢٢	١٤	٠,١
١١	١٤	١٢	٦	٠,٢
٦	٩	٨	١١	٠,٣
٣	٤	٧	٦	٠,٤
٤	٤	٢	١	٠,٥
٠	٠	٢	١	٠,٦
١	١	٠	٠	٠,٧
١	٠	٠	٠	٠,٨
٠	٠	٠	١	٠,٩
١٤	١٠	٣٠	١٣	١,٠
٤٣	٤٦	٦٩	٤٠	١,١
٤٨	٤٤	٤٥	٤٢	١,٢
٣٤	٢٤	٢٥	٢٦	١,٣
٢٦	٧	١١	١١	١,٤
٢	٥	٤	٦	١,٥
٣	٣	٥	٨	١,٦
١	١	١	١	١,٧
٠	١	١	٣	١,٨
٠	٠	١	٣	١,٩
٠	٠	٠	١	١,١١
٠	٠	٠	١	١,١٢
٠	٠	٠	١	١,١٤
٠	٠	٠	١	١,١٨
٠	٠	٠	١	١,٢٤
٨	٣	١٣	٧	٢,٠
٥١	٣٨	٣٥	٣٧	٢,١
٢٠	٢٢	٣٣	٤٢	٢,٢
١١	١٤	٣٠	٣١	٢,٣
١٢	١٣	١٠	١١	٢,٤
٤	٢	٥	٩	٢,٥
١	٢	٢	٧	٢,٦
٠	٠	١	٤	٢,٧
١	٠	٢	٢	٢,٨
٠	٠	١	٤	٢,٩
٠	٠	٠	١	٢,١٠

٠	٠	٠	٢	٢,١١
٠	٠	٠	١	٢,١٢
١١	١٣	٤	١٥	٣,٠
٢٢	٢٢	٢٨	٢٢	٣,١
٢٦	١٦	١٥	٢٥	٣,٢
٦	٢٥	٩	٢١	٣,٣
٥	٥	٨	١٠	٣,٤
٣	٢	٣	٩	٣,٥
١	٢	٦	٥	٣,٦
٢	٢	٠	٣	٣,٧
٠	٠	١	٣	٣,٨
١	٠	١	٢	٣,١٠
٠	٠	٠	١	٣,١٣
١	١	١	٥	٤,٠
٢١	٧	١١	٨	٤,١
٧	٥	١٤	١٦	٤,٢
٧	٣	٩	١١	٤,٣
٥	٠	٣	٧	٤,٤
١	٢	٣	٧	٤,٥
٠	١	٢	٤	٤,٦
٠	١	٢	٢	٤,٧
٠	٠	٠	١	٤,٨
٠	٠	٠	١	٤,٩
٠	١	١	٠	٤,١٠
١٢	٢	٧	١٤	٥,١
١	٤	٧	٩	٥,٢
٤	٣	٤	٦	٥,٣
٤	٢	٥	٦	٥,٤
٠	٠	١	١	٥,٥
١	٠	١	١	٥,٦
٠	٠	٠	١	٥,١٠
٠	٠	١	٠	٥,١٢
٠	٠	٢	٠	٦,٠
٢	٠	٣	١٠	٦,١
٢	١	٣	٩	٦,٢
٢	١	٠	٣	٦,٣
١	١	٤	٣	٦,٤
٠	٠	٢	١	٦,٥
٠	٢	٠	٢	٦,٦
٠	٠	٤	١	٦,٧
٠	٠	٠	٢	٦,٩
١	٠	٥	٥	٧,١

٠	١	١	٣	٧,٢
٠	٠	٠	١	٧,٣
٠	٠	١	١	٧,٤
٠	٠	١	٠	٧,٥
٠	٠	١	٠	٧,٦
٠	٠	٠	١	٧,٩
١	٠	١	٣	٨,١
٠	٠	١	٢	٨,٢
٠	٠	٠	٢	٨,٣
٠	٠	٠	١	٨,٤
٠	٠	٢	١	٨,٥
٠	٠	٠	١	٨,٦
٠	٠	١	٤	٩,١
٠	٠	٢	٢	٩,٢
٠	٠	٠	١	٩,٣
٠	٠	٠	١	٩,٤
٠	٠	٠	٢	٩,٥
٠	٠	٠	١	٩,١٢
٠	٠	٠	١	٩,١٧
١	٠	١	٣	١٠,١
٠	٠	٠	١	١٠,٢
٠	٠	١	٠	١٠,٥
٠	٠	١	٠	١١,٣
٠	٠	٠	١	١١,٥
٠	٠	١	١	١٢,١
٠	٠	١	٠	١٢,٢
٠	٠	٠	١	١٣,١
٠	٠	٠	١	١٣,١٠
٠	٠	٠	١	١٤,٤
٠	٠	٠	١	١٧,٣
٠	٠	٠	١	١٨,٨
٠	٠	٠	١	٢٤,١
٢,٣٠٧٥	٢,١٩٧١	٢,٤٨٤١٤	٢,٧٥٨٢١	H_3

النتائج:

يمكننا أن نستنتج أن متطلبات النثر الإيقاعية قليلة الدلالة ولا تفرض ضوابط على النص. ولكن النثر الفنى يختلف عن النثر العلمى. ومن ناحية أخرى، فإن الشعر العمودى أقل إنتروبياً من الشعر الحر.

ويتضح هذا من خلال ما يلى:

١ــ إن الإنتروبيا تتخذ حدها الأدنى فى الشعر والأقصى فى النثر العلمى.

٢ــ نلاحظ أن وجود النبر لا يلغى فرضية العروض الكمى لأن طول المقطع يلعب دورا أساسيا فى تحديد المقطع المنبور ومكانه فى الوحدة الإيقاعية.

٣ـ أن النص الدال، أيا كان نوعه، هو نتاج للنظام اللغوى الذى كتب به حيث يفرض هذا النظام ضوابط على الامتزاجات الممكنة بين الحروف والكلمات والمقاطع والجمل.

وهذه الضوابط تؤثر على الانتظامات الإيقاعية طالما أن الايقاع يتكون من الوحدات الإيقاعية الصغرى والكلمات وتركيبات الكلمات.

إن عدد الكلمات التى تكون تركيباتها الإيقاع تعتمد تماما على عدد الكلمات اللازمة لتوصيل المعنى فى النثر، بينما عدد الكلمات، ومن ثم عدد النبرات، فى الشعر يخضع لضوابط صارمة.

وهذه النتيجة تمكننا ـ من ناحية أخرى ـ من تمييز خصائص كمية لكل نوع من النصوص، مما يعنى أهمية الاستفادة من نظرية المعلومات منهجا رياضيا فى نظرية الشعر وأن اللغة العربية تعد، إذا التزمنا بخصوصيتها كلغة سامية، من اللغات الطيعة لاستخدام الكمبيوتر، ويجب ألا تعامل معاملة اللغات الهند وأوروبية عند استخدام الكمبيوتر، وإلا وجدنا الكثير من الصعوبات.

إن الوضع الراهن لنظرية المعلومات يسمح لنا بتقويم الشفرة المعلوماتية، دون أن نستطيع الولوج إلى المعنى أو القيمة الاجتماعية. وهذه المشكلة نأمل الوصول إلى حلول لها فى المستقبل.

الهوامش:

(١) راجع ترجمة المقال فى كتاب **مداخل الشعر** ترجمة. أمينة رشيد وسيد البحراوى هيئة قصور الثقافة الجماهيرية، القاهرة ١٩٩٦

(٢) معادلة الإنتروبيا وضعها كلود شانون Claude Shanon عام ١٩٤٨ فى ورقة بحثية عنوانها نظرية رياضية للاتصالات.

(٣) هذه الطريقة استخدمها جيرار قايل، موشيه آزار فى التحليل الآلى automatic للعبرية.

(٤) الإنتروبيا المشروطة، هى قياس الإنتروبيا حينما نأخذ فى اعتبارنا المسافة بين نبرين (r) مع المسافة التالية بين النبر الأخير منهما ونبر ثالث يليه مباشرة وهى المسافة التى يرمز لها فى المعادلة بالرمز (s).

Bibliography:

1- Ash, **Information theory**, Intersciences Publishers, New York,1965.

2- Azar, M. **Analyse morphologique automatique de l'hébreu de la Bible**, thése de Doctorat, Départementdes langues sémitiques, Faculté de Lettres, Université de Nancy,1969.

3- Brillouin, L. **La science et la théorie de l'information**. Dunod, Paris, 1968.

4- Dolezel, V. **Aframe work for a statistics analysis of style in style and statistics**, American ElsevierPuplishingCompany, New York, 1969.

5- Guiasa,S. **Théorie mathématique de l'information**, Dunod, Paris,1968.

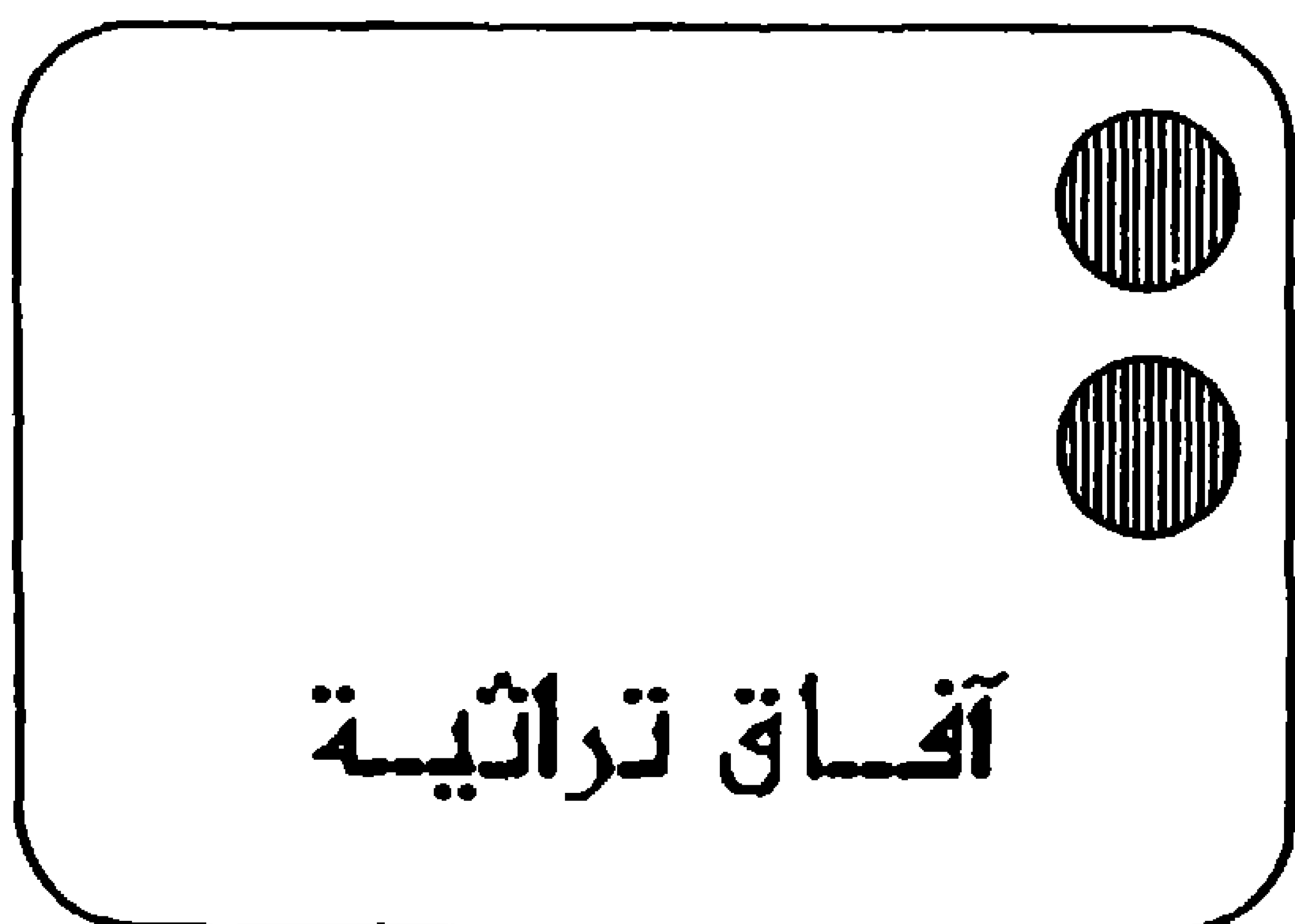
6- Kondratov ,**Application of Information Theory to Poetry. Entropy of Russian Speech** ,Rythm, in Style and Statistics, American Elsevier Publishing Company, New York, 1969.

٧ ـ كمال بشر، **علم اللغة العام: الأصوات**، دار المعارف ١٩٧٥.

٨ ـ إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مطبعة نهضة مصر، ١٩٥٠

٩ ـ سيد البحراوى، **قضية النبر فى الشعر العربى**، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٤.




آفــاق تراثيــة



أمثولة العبد الآبق

محمد بدوى*

إلى جابر عصفور

أول من أنشد أمامى شيئاً من شعر سحيم

فى تاريخ الشعر العربى القديم، نلتقى عرضاً اسم شاعر لا يلبث أن يعبر سريعاً دون أن نملأ عيوننا منه. لكنه برغم عبوره السريع يترك فينا شيئاً غامضاً؛ لعله التوق إلى معرفته على نحو أوفى، أو لعله الاندهاش لشحوب صورته، وقلة شعره مع عظم ما ارتبط به؛ أعنى مقتله بسبب الحب والشعر. هذا الشاعر هو سحيم عبد بنى الحسحاس، الذى يبدو أن سوء حظ ما كان يلازمه منذ البداية، حتى نشر ما تبقى من شعره فى الخمسينيات.

كان سحيم أسود فى مجتمع يسوّد البيض ويسلّع السود. وكان شاعراً فى ذلك البرزخ الحرج الذى يقع بين انتهاء الجاهلية وانتصار الإسلام، حيث تراجع الشعر من الكلام الأول إلى كلام ثان. كان الشعر كلام العرب الأول وعلمهم الذى لا علم لهم غيره؛ أى خطابهم الأساس. فلما انتصر الإسلام أصبح القرآن هو الكلام الأول، والشعر خطاباً مساعداً، ينهض أحيانا بدور الشارح لما استغلق على المسلمين من غريب القرآن ومشكله. وكان الشاعر صنو فارس القبيلة، التى كانت تولِم حين يولد بين ظهرانيها شاعر، فتم زحزحته عن رتبته، وقسر على القيام بمهمة شارح الإيديولوجيا، ومزينها، وناشرها. وقد شاء سوء حظ سحيم أن يأخذه شعره بعيداً عن هذه المهمة. وبرغم تقريظ الرسول لبعض شعره، واتخاذ النحويين لبعضه شواهد نحوية، وبرغم أن عالماً كبيراً بالعربية والشعر هو المفضل الضبى قد سمى إحدى قصائده بـ«الديباج الخسروانى»، فإن شعره لم يسلم من التدمير.

الشاعر وقرينه

يمكن، بعبارة أخرى، أن نترجم سوء الحظ على هذا النحو باللعنة التى تلحق بالكائن البشرى، حين يتفجر فيه هذا الميل إلى مجاوزة العرضى والعابر عبر اللغة، أى حين يحاول إدخال العالم إلى بيت اللغة والشعر. لأن ذلك معناه اتصاله

* ناقد وشاعر مصرى.

بقرين من غير بنى البشر، أى اتصاله بقوى أخرى غير منظورة[1]، وإن كانت فاعلة فى حياة الناس ومجاوزة لقدراتهم.

لكل منا قرين من الجن، تلك الكائنات الغامضة التى تند عن التحديد. هذا القرين من أتباع الشيطان، ومهمته أن يوسوس فى الصدور، و يزين المعاصى، ويدفع إليها، بل يمكنه أن يجاسدنا ويتلبسنا، ويدخل فينا جارياً منا مجرى الدم فى العروق. هذا معناه أن عدد القرناء مساو لعدد البشر. وحين يموت ابن آدم يظل قرينه حيا، وقد يعمر بعده بما لا يحصى من السنين، فيزيد عدد القرناء. ما الذى يفعله القرين حين يموت المرء منا؟ أيظل هائماً فى الفضاء أم أنه يصبح قرين كائن بشرى آخر؟ نحن لا نعرف شيئاً مؤكداً. لا نعرف أيضاً من أين يجيء هذا القرين، وهل يتناسل، ومع من؟ وحده الرسول الذى استعان بالله على قرينه، فأعانه وأسلم، وكف عن النبى أذاه. الشاعر من استسلم تماماً وبرضى كلى لقرينه، وأحبه، وتوحد به.

القرين رئىّ الشاعر «ينفث» فى روعه، فيمسه وينطقه بما يريد. وما يريده لا يعدو أن يكون شراً؛ لذا يكذب الشاعر ويهيم. النبى أيضاً ينفث فى روعه، وهناك من يوجه جسده وخطابه، فله رئى يرتدى له البياض فيدخله من الجنب الأيمن، فهو «جبريل» روح القدس، المؤتمن على كلمة الله. فالنبى فم الله الذى ينطق بما يبث فيه، أو يوحى به إليه. أما الشاعر، فرئيه يوسوس فى صدره، حين يضع نفسه فى سياق يرضيه، كأن يشرب أو يطرب أو يصبو، وهو يرتدى السواد، حينئذ يدخله من جنبه الأيسر. جبريل يحمل كلمة الله أو رسالته إلى النبى الرسول الذى يكلف بالصدع بما أمر به. أما الآخر، رئى الشاعر وقرينه فلا يعدو أن يكون شيطانا مأموراً من شيطان. وسواء أكان ذكراً أم أنثى، فهو فى كل حال وسيط إبليس الحاضّ على الشر. فالشعر نَكِد، بابه الشر، ولذلك يتوهج الشاعر ويعلو، حين يشرب، أو يطرب، أو يصبو، أو يطأ المحرمات. هو فى هذا سلب النبى، قرين الملاك العاصى إبليس، مثل أمية بن أبى الصلت، وطرفة بن العبد، وامرئ القيس، فما بالك حين تلحق اللعنة عبداً. لابد أنها ستكون مضعفة، فهى لم تلحق سيداً كامرئ القيس الذى سيحمل لواء الشعراء إلى النار، بل لحقت عبداً أسود حبشياً، فأضيفت إلى لعنة الشعر لعنة السواد والعبودية، ليصبح أمثولة العبد الآبق الذى إذا جاع هجا رجال القبيلة، وإذا شبع تغزل بنسائها، حتى يصل به الشعر إلى الموت.

هل لحقت اللعنة بسحيم يوم غادر أفريقيا إلى آسيا؛ يوم فقد حريته، وعرى من حاميّته؟ أم يوم نطق بأول بيت، وسكن لغة غريبة، وخان لغته الأم خيانة «تبدو لفرط سحرها مبررة» أم يوم «اعتلى» بيضاء، حقاً وصدقا، أو وهماً وخيالا؟

لا أحد يمكنه المغامرة بإجابة فى مثل هذا السياق. المؤكد أنه ملعون، لأنه شاعر، له قرين يجعله يصبو فيقول؛ وملعون لأنه هو الأسود المشترى المباع، العسيف الذى يفبق العذارى، صبا إلى لغة تنغلق على الأعاجم، ورغبها، وفعل فيها، تماما كما صبا إلى الحرائر وحلم بهن ووطأهن، سواء فى حياته أو فى قصيدته. فلو كان قد فعل حقاً، فقد وطأ ما لا يحق له، وإن كان قد توهم، فقد كذب، وقال ما لم يفعل، ورمى المحصنات بما ليس فيهن. والأمر فى الحالين واحد، رمزياً، على الأقل.

نص اللعنة

هل يعنى هذا أن الخطاب الذى أدارته الثقافة حول سحيم ينطوى على عداء صريح له؛ على رفض اللعنة المزدوجة التى لحقت به؟ لقد قامت الثقافة بقتله فى ضرب فذ من محق المختلف وتدميره، لكن خطابها حوله ظل مليئاً بالشراك، والصمت، والفجوات. وفى حين تصر على رواية أحداث حياته، عبر رواة متسلسلين، إيماء إلى أن لكلامهم طبيعة الشهادة، نجدها تنزلق إلى متن أدبى، تتسع فيه المسافة بين الدال والمدلول؛ أى تنزلق إلى نص طبيعته رمزية مراوغة، تتأبى على الحد والقطع وتفرق منهما.

نصوص كثيرة فى الثقافة العربية تعلن العداء. بتعبير آخر تشهره كالبيرق. لكن خلف العداء هناك نقيضه المتقنع؛ ذلك الإعجاب الذى لا يمكن أن يخفى. والكتب الكثيرة التى تتحدث عن «حبّى» المدينية أول من علمت نساء المدينة القبع والرهز والغربلة، والتى تسرد عن جنون «قيس» وعن «تهتك المخنثين»، تكشف عن رغبتها فيهم وفيما يقترفون.

والأمر مع سحيم على هذه الشاكلة رغم إشهار العداء. لقد أدارت الثقافة عنه خطاباً، تبدو «مهمته سيزيفية»، فهو يدخل هذا الخطاب تحت لافتة اللعنة وأمثولة القبح؛ قبح البدن والسريرة، لكنه بعد لحظات، يسترد المبادرة، ويملأ الفضاء، ويتبدى فيه أكبر من الصيغة والمفهوم، مشعًا بدلالة مغايرة. وحتى من يشتركون معه في الأحداث من الذين دبروا له، ونهضوا بمهمة قتله ـ أو «إحراقه» ـ لا يستطيعون إخفاء ولعهم بما يأتي من أفعال. إن الثقافة تعلن العداء له، هذا صحيح، لكنها تتلذذ به وترغبه، على نحو يقربنا من صورة اللذة الأرضية السوداء، حين نشهد مصارع الثيران الرشيق المعد للموت وهو يسقط.

الخطاب حول سحيم يصمه بلعنة الشعر، ولعنة العبودية الآبقة، لكنه ككل خطاب يتأبى على الشفافية، وتشير شراكه التعبيرية إلى نقيض ما قصده ناسجوه. ونحن، هنا، لن نفعل سوى قراءة هذا الخطاب، على النحو الذى وصل إلينا. وفي هذا الخطاب ثمة نص مركزي هو «ديوان سحيم عبد بني الحسحاس» لمحققه عبدالعزيز الميمني، الصادر في القاهرة سنة ١٩٥٠ . وهو نص ينطوى على قدر من الخصوصية، أو هو ـ على وجه الدقة ـ نص متعدد. لقد نظم الشاعر، ثم حفظ الرواة الشعر وتناقلوه، ومادار حوله، حتى وصل إلى النحوى الشهير نفطويه، فدون ماحفظه الرواة، ودفعه. وحتى الآن لا يحمل الديوان أية خصوصية، تميزه عن أى ديوان آخر، يحوى شعراً كتب في ظل تقاليد المشافهة. أين إذن الاختلاف؟ إنه يكمن في النصوص المنسوجة عن الشاعر. ففضلاً عن الشروح اللغوية المهمة، هناك أيضا ترجمة الشاعر المأخوذة من كتب أخرى؛ وهى نصوص سردية تتمحور حول لحظات مفصلية في حياة الشاعر وتكتبها: بيعه، نوادره، الكيد له، سجنه، ثم مقتله الطقسي الكرنفالي. أهمية ما يقص عنه كامنة في أن الساردين، هؤلاء الغامضين، أوكل إليهم نسج خطاب حول الشاعر المقتول. وشقوق الخطاب لا تنتج، فحسب، عن هذه النصوص، بل تتعدى ذلك إلى شعره. نحن إذن مع نص له وضع خاص، فليس له مؤلف منتج، بل تعدد مؤلفوه، وكثروا، واختلفوا في زوايا الرؤيا. ولم يتكون كالنص المنسوب إلى مؤلف واحد محدد دفعة واحدة، بل ظل يتكون عبر زمن طويل.

لكن في داخل هذا النص الذى نقرأ ثمة نص آخر أصغر، له وضع خاص هو شعر الشاعر الذى قاده إلى السجن ثم الموت. وكما هو واضح فإنه ببساطة كلام موزون مقفى (قصد إلى وزنه وتقفيته!). إنه على الأحرى شعر، يتميز عن غيره بتكثيف دواله وإسماعه الصوتي العالي، يقول الشاعر فيه عن نفسه، وعن العالم من حوله، ويندرج في تقاليد سابقة عليه ومحيطة به، هي تقاليد النوع الأدبي. أما نص الثقافة عن الشاعر المقتول فهو نثر، يمنح نفسه صفة الشهادة عن الشاعر، ويحمل مسؤوليتها للرواة الذين رأووا وشهدوا ورووا. كما أنه على عكس الشعر في هذا السياق يستطرد، ويتقصى، ويعلل، ويحاول الإيهام بموضوعيته. إلى ذلك ثمة اختلاف بين في مستوى آخر. ففي حين ينظم الشاعر في فترة تاريخية معينة هي الفترة السابقة على الإسلام والمتعاصرة مع انتصاره، فإن النص السردى عن الشاعر يأتي لاحقًا للشاعر والشعر. إنه يرهّن أحداثا قد تكون وقعت أو لم تقع، أو ليس ثمة ما يمنع من وقوعها. لكنه في ذلك يخضع لما تأسس في الحياة العربية من قيم جديدة أتى بها الإسلام المنتصر، هذه القيم قد تكون غريبة عن الشاعر فهو يحن إلى سواها. ولذلك فالقارئ الضمني الذى يتوجه إليه نص الثقافة غير القارئ الذى يحتويه النص الشعرى.

نص الشاعر قد يغرى بالتركيز عليه ودرسه بطريقة أسلوبية أو بنيوية أو تاريخية أو نفسية... إلخ. لكننا هنا لن نفعل ذلك. قد نتوقف لدى عنصر من عناصر هذا الشعر أو خصيصة من خصائصه، لكن توقفنا سيكون لصالح هدف آخر. الأحرى أننا سنقرأ خطاب اللعنة عن شاعر، لذلك لا يعنينا أن نتحقق هل هذه القصيدة له أو نحلت عليه، على سبيل المثال. بل لن نفرق كثيراً بين الشاعر وأناه المتكلمة في القصيدة. وطبعًا لن نفرق على نحو قيمي بين جنس أدبي كالشعر وجنس آخر كالسرد؛ كلاهما جزء من نص الثقافة حول الشاعر وعنه. هذا النص الذى سنوسعه، فنجاوز كتاب الميمني إلى الشذرات القليلة المكتوبة عنه في كتب أخرى.

لكن من ذا الذى يتحدث فى هذا الخطاب، أو على وجه الدقة من المتكلم وما موقعه. ببساطة المتكلم هو الثقافة، لكن عبر من منحتهم حق الكلام. فالثقافة لا تمنح منصتها إلا لهؤلاء الذين يحسنون الإبانة عنها؛ هؤلاء الذين أعدتهم ليصوغوا ذاكرتها. على هذا هم ممثلوها، سواء أكانوا بشراً يتحددون بالاسم والصفة والمهنة، أم كانوا محض علامات لغوية، يصعب ردها إلى المشار إليه فى المرجع، وكلاهما فى النهاية علامات. وهنا نحن أمام كثرة من المصنفين لا المؤلفين، الذين ينسجون خطابهم متحصنين وراء مهمتهم.

المتحدثون هم رواة شعر الشاعر ورواة سيرته، ومن حققوا ديوانه كنفطويه والأحول وعبدالعزيز الميمنى، ومن سردوا عنه فى كتب التراجم كأبى الفرج الأصفهانى، وغيرهم. هؤلاء هم المتكلمون فى النص. وهم بالطبع يتفقون فى مهمة الوكالة عن الثقافة، لكنهم بالقطع يختلفون فى أمور شتى. فارق كبير بين مصنف مفتون بالسرد كالأصفهانى، ونحوى جهم كسيبويه الذى اتخذ من بعض أبيات سحيم شواهد نحوية. وفارق كبير بين نفطويه وعبدالعزيز الميمنى، على الأقل لاختلاف العصور. فإذا أضفنا إلى هذا كله طبيعة اللغة التى تتأبى على الانصياع لرغبات مستخدميها تبين أننا أمام نصوص عدة تصب فى بعضها البعض. نصوص تقوم فى جانب منها على اللعب والمخاتلة. وهو لعب لا يتأتى فقط عبر خداع السرد ومراوغة الشعر. لكن يتأتى أيضا عن رغبة مصنفى النصوص فى اللعب؛ فى الكذب على الناس، وعلى أنفسهم فى آن.

الكذب بوصفه رغبة فى اللعب قار، فيما يروى عن سحيم، وقار لاريب فى نصه الذى كان امتداداً لجسده وهواجس هذا الجسد وأحلامه. بل إننا لا نستبعد أن ينحل الناس عليه شعراً، يوائم هذا العبد الآبق المغتلم الذى صنعوه، ورغبوا فيه. على هذا إذا وجدنا فى النص إيديولوجيا صراحًا، ففيه أيضا ما ينفى هذه الإيديولوجيا، ويعرضها للسؤال، لاعبر إيديولوجيا مناقضة، بل من خلال الكتابة التى تحسن إفساد ألعاب الآخرين.

علامات الشاعر العبد

يبدهنا محقق الديوان بتلخيص لترجمة الشاعر أو بتعريف له. التعريف يعنى الحد ووضوح التخوم؛ فمن يعرف للناس لابد له حدود تجعله يفترق عن غيره. لكن أية قراءة لما يظنه المحقق تعريفًا بالشاعر، صنف فيه زبدة أخباره، وآراء من تحدثوا عنه فى كتب شتى، تكشف ـ القراءة ـ عن شىء مهم هو أن المعرَّف به، أى سحيم لا يمكن حده على هذا النحو.

> يكنى أبا عبدالله. وقيل فى اسمه حيّة. وسحيم تصغير ترخيم الأسحم بمعنى الأسود. وقتل فى حدود الأربعين من الهجرة كما فى الفوات، ولكنهم أطبقوا على أن مقتله كان فى زمن عثمان، أى قبل ٣٥ من الهجرة. وكان يرتضخ لكنة أعجمية. كان ينشد ويقول «أحسنْكْ والله». يريد: أحسنت.(٢)

نحن هنا مع تعريف. وكما هو واضح، فإن النص يصطنع طريقة مقنعة ليدمج وعيًا ما فى وعينا، عبر استخدامه لآليات التعريف. كأن العبد له تاريخ، واسم، وكنية. وله سمات يجهد أن يدققها، فهو كائن غير هذه الكائنات الصغيرة التى لا تترك أثراً. شعره رفعه هو العبد المارق إلى رتبة سادته، الذين بقوا فى ذاكرة الثقافة لمآثرهم فاستحقوا أن يترجم لهم، ويعرفوا.

لكن التحديق فى هذا الخطاب يكشف أن الشاعر أمير الكلام الذى يحق له ما لا يحق لغيره ـ على حد تعبير الخليل ـ قد جرد من صوته الخاص. بالأحرى حوصر صوته، ومحقت أناه الدالة عليه، أى حوصرت العلامة التى تعبر عنها الأداة النحوية «أنا المتكلم» ـ التى على عكس كثيرين فى هذا الوقت تكثر فى شعره ـ بأداة نحوية أخرى هى ضمير الغائب. الثقافة إذن محقت جزءاً من شعره، طردته خارج الحلبة، ثم أكثرت من السرد عنه، أعطت لنفسها حق الحديث عنه بصوتها هى، لتسكنه فى مسكن آخر غير شعره. أى خلقت ضميراً ينوب عنه، ويناوئ أنا المتكلم، يموه عليها، ويفرقها فى سيله.

التعريف يبدأ بالاسم، لأن الاسم جزء من الكائن، علامته الدالة عليه، على كينونته ومن ثم يجده المرء جاهزا فى انتظاره، تقريبًا كما يجد لون عينيه أو بشرته. وكما يتعامل الكائن مع هدايا الطبيعة التى لا ترد يتعامل مع اسمه، يردده، ويدوره، وينحاز له، بل يلائم جسمه معه. وحين يغير الكائن اسمه، فهذا معناه قتله للكائن القديم الذى كانه، وولادته مرة أخرى ولادة حديثة. لذلك كان الأشوريون يكون على من ضيعوا أسماءهم.

ومادمنا مع سحيم الذى عاش بين ظهرانى بنى أسد بن خزيمة، فإن أحد فروع الأسديين، يدعون «بنى الزنية». وقد أراد الرسول أن يغير اسمهم فرفضوا [٣]. برر ابن حزم ذلك بضعف عقولهم، دون أن ينتبه إلى علاقة الكائنات باسمها. لقد كان على بنى الزنية أن يقتلوا الكائنات القديمة التى كانوها يوما، لكى يولدوا من جديد. ويبدو أنهم لم يقتنعوا بالتخلى عن اسمهم الذى حملوه، وألفوه، وأقاموا معه تلك العلاقة الغامضة التى تقيمها الكائنات العاقلة مع أسمائها، لمجرد أن اسمهم يشكل نتوءاً فى سياق الإيديولوجيا المنتصرة.

تغرى موضوعة الاسم بتقصيها على أكثر من مستوى. لكننا هنا لن نتوغل أكثر مما يحتمل الأمر. يقول ابن دريد الأزدى فى كتابه الاشتقاق:

> اعلم أن للعرب مذاهب فى تسمية أبنائها، فمنها ما سموه تفاؤلاً على أعدائهم نحو غالب وغلاب، وظالم وعارم، ومنازل ومقاتل ومعارك... ومنها ما تفاءلوا به للأبناء نحو نايل ووايل، وناج ومدرك، ودراك، وسالم وسليم، وما أشبه ذلك، ومنها ما سمى بالسباع ترهيباً لأعدائهم نحو أسد وليث، وفراس وذئب، وسيد وعملس، وضرغام... ومنها ما سمى بما غلظ وخشن من الشجر تفاؤلاً أيضًا نحو طلحة وسمرة وسلمة وقتادة وهراسة. وكل ذلك شجر له شوك وعضاة... ومنها ما سمى بما غلظ من الأرض وخشن لمسه وموطئه مثل حجر وحجير، وصخر، وفهر، وجندل... ومنها أن الرجل كان يخرج من منزله وامرأته تمخض فيسمى ابنه بأول ما يلقاه من ذلك، نحو ثعلب وثعلبة وضب وضبة وخزز ضبيعة وكلب كليب وحمار وقرد... [٤].

السيد يولد فيسميه أبواه، لكن من يسمى العبد؟ لابد أن العبد يسقط عنه اسمه الأول الذى منحه إياه أهله. يسقط اسم العبد مع انخلاعه عن مسقط رأسه ولابد أنه يحمل بعد ذلك اسماً خاصاً، يضعه النخاس أو السيد الذى اشتراه. وغالباً ينتقى النخاس اسماً محبوباً فى البيئة التى سيباع العبد فيها.

هل يمكن لهذا النخاس الذى جلب سحيماً أن يسميه حيّة، هذا الاسم الذى يروع صاحبه؟ بلى فالعبيد السود يوقظون فى أذهان غيرهم معانى من هذا الضرب، كوحشى الذى صرع حمزة بن عبدالمطلب. وربما يكون الاسم المروع هذا عنصراً من مغريات السلعة، مثل اسم مسعود الذى ينطوى على معان مغايرة، وهو اسم التصق بكثير من العبيد السود. الحال أن النخاسين اللذين سميا وحشيا وسحيما ربما كانا قد توقعا لكليهما نصيباً من اسمهما فيما يقبل من أيام. وحشى حقق هذا التوقع، فيما خيبه سحيم، الذى برغم ادعائه أنه خاض معارك عدة مع بنى أسد ضد القبائل الأخرى، فإنه شهر بشىء واحد هو «الفتك»، ولكن بحرائر أسد بن خزيمة.

لكن العرب تميل إلى منح عبيدها أسماء أكثر رقة، فيما تدخر لأبناء الصلب الأسماء المشعة بالقوة والخشونة والوحشية أحيانا، درءاً للحسد ربما، أو ترويعا للآخرين ربما، ذلك أنهم يسمون أبناءهم لأعدائهم وعبيدهم لأنفسهم [٥]. إذا صدقنا ذلك فلماذا يمنح العبد اسم سيد؟

إن العلاقة واضحة بين الاسم والوسم فى حالة سحيم، فهو أسود «وقيل فى اسمه حية» بتعبير المحقق، لأن من الحيات ما هو أسود سالخ معروف بشدة الإيذاء. وهكذا فإن التسمية تقيم تطابقاً بين العلامة والشىء الذى تشير إليه وهو ما يذكّر بلقب الفرزدق الذى قيل فى تبريره أن الفرزدق قطع العجين، الواحدة فرزدقة. وقد لقب به لأنه أصيب بجدرى، وبرئ منه، فبقى وجهه جهماً منتفخاً [٦].

مع ذلك، أشعر أن الاسم لافت بغموضه وغرابته. ويزيد من ذلك أنّ كنيته عامة شائعة، بل لا تكاد تدل على شىء دقيق وتتناقض مع اسمه تماماً. عموماً، كل امرئ هو

عبدالله، وأبو عبدالله. هل كان للشاعر اسمان أو اسم آخر لم تذكره كتب التاريخ؟ نحن لانعرف. كل ما نعرفه أن أصحاب التراجم خلطوه بآخرين كسحيم بن وثيل الرياحي [٧]، مما يعنى أن سحيمًا يقع فى دائرة الغموض، فالشك فى الاسم يضع صاحبه فى سياق الخيالى الذى لم يتعين ويرى، ويتفق على علامات تفرقه عن غيره. وبالفعل فكتب الأسماء التى اطلعت عليها لم تذكره. قد يرى البعض أن الشك فى الاسم راجع إلى عدم أهمية صاحبه، لكن من يحدد الأهمية فى مثل هذا السياق؟ إنها الثقافة. وقد لا ترتفع قامة سحيم إلى قامة سامقة كامرئ القيس. هذا صحيح، لكن صحيح أيضا أن شعره القليل الذى سلم من التدمير، ينبئنا أننا أمام شاعر يعتد به، أهميته تجاوز الآخرين الذين ملأت الثقافة بهم السهل والجبل.

اسم سحيم، إذن، ينبئ عن غرابته ووقوفه على حافة السديمى، ربما لكونه عبداً؛ فالعبد يكاد يأخذ وضع النغلة الذى لا يعرف أبوه. إن كونه عبداً يعنى أنه لا أب له، فأبوه مجهول كاللقيط، ومن شأن هذا أن يموه على مكانته من الناس.

أضف أنه آت من المجهول فعلاً؛ من مكان غامض لم يستطع الرواة تحديده بدقة: أهو النوبة أم الحبشة. مع ذلك فسحيم ناء بعبء بنوته لأب مجهول، فلم يأخذ كوريث من وارثه سوى عبوديته. ولعل هذا يفسر احتمال أن يكون اسماه: سحيم أو حية اسمين أو لقبين غلبا عليه فيما بعد، فشهر بهما.

هنا، لابد من السؤال عن علاقة الشاعر باسمه. أكان للاسم أثر فيما سيؤول إليه من مروق، وتحد، وولع بذكر الملذات، هذا لو افترضنا أنه كان يحمله منذ الطفولة، أم منذ مجيئه إلى شبه جزيرة العرب؟ الشاعر ـ أى شاعر ـ يقيم علاقة من نوع خاص بأشيائه الحميمة؛ فقد يكره صورته كالحطيئة، وقد يحبها كعمر بن أبى ربيعة، وقد يحب مهره ويناجيه كعنترة... إلخ. أما الاسم اللصيق بصاحبه، فهو مفردة لا تغيب عن نص الشاعر ولو تقنعت. وفى الشعر العربى كان يغلب اسم أو لقب على الشاعر فيشهر به ويشحب الاسم الأول ويتراجع. أما فى العصر الحديث، فتغير الأسماء لأسباب معقدة، أغلبها إيديولوجى. أكتفى باسم شاعر جهير هو أدونيس، الذى محا اسمه القديم (على) ومهر قصائده باسم آخر. لكن الاسم القديم ظل واضحًا رغم المحو، فتسلل إلى قصائده، كأنه يذكر بالكائن القديم الذى كانه صاحبه. أو لنكن أكثر دقة فنقول إن أدونيس يرفض اسمه على مستوى، ويرغبه على مستوى ثان.

فى الشعر القديم مثلاً تكشف المرات التى ذكر فيها امرؤ القيس والمرقش، وعمر بن أبى ربيعة، وأبو نواس أسماءهم عن حب للاسم. وتأتى الأسماء غالبًا على ألسنة إناث يحفزن فى الرجل ذكورته؛ أى أن الاسم موضوع فى سياق واش بالدلال؛ فذكر الاسم على هذا النحو إطلاق لأقصى إمكانات الوظيفة التعبيرية للغة. أما سحيم فيفر من اسمه، حتى لو كانت الناطقة به امرأة، تكشف مباغتتها به وهو «يزجي القوافيا» عن طريقة أداء أنثوى مراوغة. لنقرأ البيتين التاليين:

أشعار عبد بنى الحسحاس قمن له

يوم الفخار مقام الأصل والورق

(ص ٥٥)

أشارت بمدراها وقالت لتربها

أعبدُ بنى الحسحاس يزجى القوافيا

(ص ٢٥)

واضح أن الشاعر يمحو اسمه، لا لأنه يريد أن يصطنع اسمًا بديلاً، بل لأنه يرفضه. رفض الشاعر للاسم رفض لمن أطلقوه، ورفض للهوية الناتجة عنه، أى العبودية.

ثم إن النص يقرن هذه الهوية بما ينفيها؛ فهوية الشعر تنفى العبودية؛ هى البديل للاسم الذى لا ينطبق على المسمّى، وهى التى تنهض لصاحبها «يوم الفخار» مقام الأصل والورق.

لكن الشاعر، من ناحية أخرى، يمحو الاسم ليؤكد الحقيقة التى ينوء بوطأتها عليه؛ أعنى العبودية، مما يعنى أنه يعانى من الشعور بالإقصاء والدونية. لعل هذا يفسر نظرته إلى نفسه، التى لا يرى فيها سوى القبح:

رأيت نســـاء الحـــارثيـــين غـــدوة
بوجـه يـراه الله غـيـر جــمـيل
فـشــبـهنني كلبًـا ولست بفـوقـه
ولا دونه إن كـــان غـــيـــر قليل
(ص ٦٩)

رأت قَـتَـبًـا رثـا وسـحق عـبـاءة
وأســود مما يـملك النـاس عـاريًا

سحيم، إذن، يمشي بين الناس مثقلاً بعلاماته الدامغة: الاسم والسواد، ويضيف ابن قتيبة إليهما العلاط[٨]. وهو خطوط تجعل سمة في العنق أو الوجه. ومن وسمه على هذا النحو يسمى المعلاط، وحين كان سحيم يمشي في الأسواق، ويرتحل في الصحراء، كان كل من تقع عيناه عليه يتعرف على العبد فيه: الاسم المروّع، وسواد الجلد، وخطوط الوجه، والرثاثة، والقتب، وسحق العباءة، فإذا تكلم وشى ارتضاخه بأصله.

تلك علامات سحيم وهي تستدعي العلامات التي وسمت بها الثقافة المختلفين معها في الدين، هؤلاء الذين كانوا يسيرون فتدل عليهم أسماؤهم، وسحناتهم، وأزياؤهم.

السواد

في (مجمع الأمثال) يسرد الميداني قصة «فاقرة»[٩] زوج مرة الأسدي. دهمها الزوج مع عبدها، فشهقت شهقة، وماتت. هذه القصة تلوح لي كأنها ترشح لنواة حكاية كبرى، هي حكاية البيضاء التي تنتصر لمباهج الجسد، فترضى بالتنزل إلى درك اشتهاء العبد وجماعه، والتي ينزل بها العقاب. وهي القصة التي ستتحول إلى معضلة دالة على حيرة معرفية في حكاية الملكة البيضاء، زوج شهريار التي خانته مع العبد، والتي ستكون الحكاية الإطار لأعظم نص سردي يعرفه العرب، وهو (ألف ليلة وليلة).

ثمة خيط ما يربط سحيم بضجيع فاقرة وضجيع زوج شهريار من بعد؛ لونه وإثمه، ومصيره.

لكن ثمة خيطا يربط سحيم بوحشي؛ كلاهما أسود حبشي؛ وكلاهما رامي قوس؛ وكلاهما موضوع في سياق عتمة الداخل ودكنته. سحيم نزا على نسوة أسياده، وبشعره جاوز ما حدث له معهن: التبدد والهباء، والصمت والستر، بأن منح الحدث [الأحداث] بهاءً يجاوز اللغة إلى الكتابة، إلى الشعر ديوان العرب. والثاني اشترى حريته بحربته كمن لسيد قرشي مؤمن هو حمزة بن عبدالمطلب، وصرعه. لا تنسى الثقافة من يخرج عليها، من يتقصد جرحها وإيلامها، لذلك إن لم تستطع الإغارة عليه ومحقه، تبحث له عن طرائقٍ أخرى. وحشي أسلم، ودخل فيما دخل فيه الناس. مع ذلك يشاح عنه، ويدخل في غياهب النسيان، ويظل فقط منه ذلك العبد القبيح الأسود المتواطئ مع أنثى موتورة، هي هند بنت عتبة، آكلة الأكباد، على الكمون لحمزة وقتله. أما سحيم فيقتل، لكن القتل لا يمحو أثره؛ شعره يجعله متأبيا على التدمير، مما يجعله في مستوى آخر موضوع رغبة من الثقافة، ودليل قدرتها على الغفران. فها هو العبد الذي يرتضخ ويتأتى، يزاحم العرب الخلّص في تاريخ الشعر، بل يتخذ سدنة اللغة من شعره شواهد نحوية.

العربي أبيض كما تفهم الثقافة البياض. سكان الجنة أيضا بيض، يشربون من كؤوس بيضاء، فلا سواد ولا شوب[١٠]. أما سحيم فأسود. يستطيع البحث الأركيولوجي أن يجد بيتاً هنا أو قصيدة هناك في تمجيد امرأة سوداء. لكن الأمر لا يجاوز الرغبة في المختلف الطريف، أي الرغبة في قينة أو أداة متعة. صحيح أن الثقافة تبنت نموذجين لرجلين حبشيين ـ برغم أنها تنسب للرسول قولاً هو: «لا خير في الحبش إن جاعوا سرقوا، وإن شبعوا زنوا»[١١] ـ هما لقمان الحكيم وبلال المؤذن. لكنهما يمثلان إيجاب السواد، فيما يكني سحيم عن السلب؛ أولهما ممتلئ حكمة، وثانيهما آمن، فمنح مزية رفع الأذان، وكان صعود صوته ليشق الفضاء صعوداً لنمط يتجاوز ما وصمته به الطبيعة.

سحيم أسود، والحضور يستدعي الغياب؛ أي أن السواد يستدعي نقيضه. وفي حالتنا سيكون نقيض العبد الأسود هو الحر الأبيض. لكن السواد يستدعي بياضاً من نوع آخر. أي بياض يمكن أن يستدعي سواد شاعر عبد سوّد شعره وجرمه الأوراق، سوى بياض هو في حقيقته سواد عميق، أعني بياض البرص. بياض مخادع خلب يموّه على لون الصحة

والعافية، ولذلك يحذر الآخرون من الاقتراب من صاحبه. إنه في حالة سحيم يجيء من الداخل، فلا يتبدى بقعًا على نحو ما يعهد الناس في البرص المعروف. لو كان مرضًا خارجيًا لهان الأمر، لكنه داخلي بعيد الغور وقرين الموت. وعلى النقيض من المرض الواضح، أنبغى التعامل معه لا بالعزل والإفراد، ولكن بالبتر. ولأنه «البياض» قد جاوز الجلد وتغور في صاحبه، فلا مندوحة عن القتل، ليكون علامة، شاهداً يحذر، ويتوعد، ويكنى عن العنف الذى ينتظر الآخرين. الموت هنا ضرورى لكى يموت المريض وتحيا الجماعة التى خرق محرمها. أما العبد فهو ذبيح ضحى به دون قداسة. سواده الواشى بياض المرض يقود إلى بياض آخر، هو بياض الكفن.

السم والترياق

لكن الاسم كما قلت منذ قليل يحيل إلى الوسم؛ فسحيم يعنى الأسود. الأسود السالخ ضرب من الحيات المعروفة التى تملأ شعر العرب وحكاياتهم. سمى كذلك بسبب لونه، ولقدرته على الانسلاخ والتجدد. أما الحية فتتبدى حيوانًا أرضيا زاحفا، به جرأة وخبث، واقتدار على الأذى. ويبدو أن هذا ما حدا بالكتاب الوحيد المؤلف عن سحيم أن يقول إن سحيما أو حية اسم أو لقب «نظر فيه إلى أعماله التى تشبه الأفعى لما فيها من جرأة وخبث» [١٢]. ويكفى أن يقرأ المرء أبياتًا مثل الأبيات التالية، ليرى كيف كان العرب ينظرون إلى الحية [١٣]:

لا ينبت العُشب فى وادٍ تكون به
ولا يجاورها وحش ولا شجر

ربداء شابكة الأنياب ذابلة
ينبو من اليبس عن يافوخها الحجر

لو سرحت بالندى ما مسها بللٌ
ولو تكنفها الحاوون ما قدروا

قد حاوروها فما قام الرقاة لها
وخاتلوها فما نالوا ولا ظفروا

ولم تأت الحية فى القرآن بلفظها سوى مرة واحدة[١٤]، وأتت بلفظ ثعبان فى آيتين[١٥]، ووضعت فى علاقة مشابهة بالجان فى سورتين[١٦]. وفى الآيات جميعًا جاء ذكرها مقرونًا بعصا موسى التى تتحول إلى حية. فهى إذن تأخذ طابع الكائن الحارس للنبى الأعزل فى مواجهة القوة العمياء. وعلى عكس العهد القديم لم يحملها القرآن مسؤولية إغواء حواء وآدم على اقتراف جرم عصيان الله، والأكل من شجرة معرفة الخير والشر. لقد نسب القرآن هذه الوسوسة فى صدريهما إلى الشيطان، مع أن قصة السقوط التوارتية كانت متداولة بين العرب قبل الإسلام. وهى القصة التى تبناها الثعلبى فى (عرائس المجالس):

إبليس أراد أن يدخل الجنة ليوسوس لآدم وحواء، فمنعه الخزنة من ذلك. فأتى الحية. وكانت من أحسن الدواب التى خلقها الله تعالى، لها أربعة قوائم كقوائم البعير. وكانت من خزان الجنة. وكانت لإبليس صديقة، فسألها أن تدخله الجنة من فيها، فأدخلته فى فمها، ومرت به على الخزنة، وهم لا يعلمون فأدخلته الجنة. وكان قد دخل مع آدم الجنة لما دخل، ورأى ما فيها من النعيم والكرامة. فقال آدم: طِيب لو كان خلداً، فاغتنم إبليس ذلك منه فأتاه من قبل الخلد... ثم إن إبليس أتى آدم وحواء، فقال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى؟ قال نعم. قال: كل من هذه الشجرة، شجرة الحنطة... فأقسم بالله أنه لمن الناصحين... فبادرت حواء إلى أكل الشجرة (هكذا) المنهى عنها. ثم زينت لآدم حتى أكلها. فلما فعلا ذلك ابتلاها الله بأنواع متعددة من العقاب. وابتلى الحية بخمسة أشياء: قطع قوائمها، وأمشاها على بطنها، ومسخ صورتها بعد أن كانت أحسن الدواب، وجعل غذاءها التراب، وجعلها عدوة لبنى آدم وهم أعداؤها حيث يرونها يقتلونها [١٧].

لقد ربط القرآن بين الحية والجان فى قصة موسى، وربطت الثقافة بين الحية والشيطان فى تفسير قصة الطرد من الفردوس، كما ربطت بين الحية والمرأة فى حلف شيطانى، ففى أحد أيام العرب وهو يوم البردان نام الملك حجر المعروف

بأكل المرار، فإذا بثعبان أسود سالخ يظهر على مرأى من زوج الملك، فيهوى عليه يريد أن يعضه، والملك يتحرك فلا ينال منه والزوج ترى وترجو لو عضه. حتى إذا رأى الأسود السانح عسّ الملك المملوء لبنا سعى إليه وشربه ثم مجه، فقالت الزوج يستيقظ فيشرب فيموت فأستريح منه. ولما انتبه حُجْر طلب العس، ولم يكد يرفعه إلى شفتيه حتى اضطربت يداه وأريق اللبن، فنظر إليها، يسألها عن الثعبان فقالت ما رأيته فقال كذبت والله [١٨].

ويبدو أن الربط بين المرأة والحية، وبين الشيطان والحية على هذا النحو كاشف عن حيرة معرفية إزاء هذه الكائنات المتأبية على الإخضاع.

إلى ذلك يربط القرآن ـ كما رأينا في قصة موسى ـ بين العصا بدلالتها الواضحة على عضو الذكورة وبين الحية التي يقول ابن سيرين أنها ربما دلت في الأحلام على الزناة وطبعهم، بل إن نوعا منها هو القزة شهرت بالنزو [١٩].

لكن الحية تأخذ صورة مغايرة لهذا الكائن الزاحف ذي الدم البارد المقرون بالشيطان. فقد نُسب إلى المسيح أنه قال في الإنجيل «كونوا حكماء كالحيات» [٢٠]. وفي الجاهلية عرفت الحية بأنها تطلب الثأر «فربما مات قاتلها، وربما أصابه خبل» [٢١]. ويبدو أن هذا ما نجد صداه في الفولكلور حيث الحية الأنثى تنتقم من قاتل ذكرها. ولذلك، على من يقتل ثعبانا ذكرا، أن يكمن لأنثاه، ويباغتها قبل أن تباغته وتنهشه. انتقام الحية من قاتل ذكرها يذكر بأنثى أخرى هي إيزيس في الأسطورة المصرية التي تقضي عمرها باحثة عن أشلاء زوجها، ثم تجامعه لتلد منه الابن المنتقم لأبيه.

وكما تأخذ الحية شكل الحبل الزاحف اللامع على الأرض، تأخذ أيضا شكل الدائرة، أكمل الأشكال الهندسية. لكنها في الحالة الأولى تكون منطلقة، أما حين تتدور، فهي غالبًا ما تكون جريحة، فتضع الجرح في فمها فلا تموت. ويبدو أن هذا، فضلاً عن قدرتها على الانسلاخ، ما حدا بالعرب على الاعتقاد بطول عمرها [٢٢].

في فضاء «الليالي العربية» الحية كائن وفيّ محب للخير. ففي حكاية «حاسب كريم الدين» ـ التي يسردها عرائس المجالس أيضا ـ تظل ملكة الحيات ترعى حاسبًا، وتطعمه الفواكه حولين كاملين. وتأخذ عليه عهداً ألا يدخل الحمام قبل مضي عامين حتى لا تموت. وحين يضطر حاسب إلى النكوث بعهده معها، ويسلمها للوزير الشرير، تدله على طريق النجاة، والتخلص من الوزير، برغم خيانته لعهده معها.

هناك، إذن، صلة بين الحية على هذا النحو وبين سحيم، فهي تنطوي على الأضداد وتلك حال العبد.

العبد قادم من المجهول بقسمات نجهلها. وهو يغايرنا في اللون واللهجة، ولذلك ينطوي على التضاد. من ناحية هو مهدد لنا، بل قد يأخذ صورة الغازي الذي ينبغي إشهار الممانعة في وجهه، لكنه من ناحية أخرى ينطوي على الإغراء. إنه يأخذ سمت المتسلل المنسرب إلى حياتنا، كما ينسرب الماء في التربة. وكونه يغايرنا يؤجج فينا التوق إلى تجريبه، ولمسه، وتذوق مغايرته لنا في اللون والنبرة والأعضاء، كما يبعث فينا التحفز لمواجهته، ودحره، والنظر إليه بوصفه مختلفًا، موبوءاً، مهدداً للتجانس والصفاء والانغلاق على الذات. على هذا سحيم منبوذ محتقر، لكنه الكائن الذي تؤسطره النصوص، فتخلق له فضاء الآبق، ناهش الجمال الأبيض، ومؤجج رغبة هذا الجمال في السواد والوسخ.

الشاعر أيضا مرغوب ومرهوب في آن. تجيء الرغبة فيه من فحولته وقدرته على افتراع المعاني البكر؛ في غوصه على ما يدهش، ويشغف به، ومن ثم فهو ينطوي على سحر ما، فله سلطة على المتلقي، تجعله يفعل فيه، ويوجهه، ويزين له ما لا ينبغي تزيينه. ومن هنا تأتي الرهبة منه. اقتداره على القلوب والأسماع يجعله حاملاً للسم والترياق، فالوجود الصامت الأخرس ينطق في شعره:

تزل القوافي عن لساني كأنها
حُمات الأفاعي ريقهن قضاء [٢٣]

لنلاحظ أن الريق الذي يرتبط في الشعر بلعاب الحسناء المانح للنشوة والمتعة، يأخذ هنا صورة مروعة هي صورة

القضاء أو الموت. وهو معنى يعلن على لسان آخر بالزهو نفسه حيث:

الشاعر المنطيق أسود سالخٌ
والشعر منه لعابه ومجاجه (٢٤)

هذا اللعاب القاتل السام يمكن أن يحور سلامًا، وذلك يحدث حين يرقى الراقون الشاعر «الأسود السالخ»:

ومازالت رُقاك تسل ضغنى
وتُخرج من مكامنها ضبابى
ويرقينى لك الراقون حتى
أجابت حية تحت التراب (٢٥)

بل إن القوافى تأخذ لدى شاعر آخر هيئة الرقى التى تنزع حمات السخائم:

خذها مثقفة القوافى ربُّها
لسوابغ النعماء غير كنود (٢٦)
كالدر كالمرجان ألف نظمه
بالشزر فى عنق الفتاة الرود
كرقى الأساور والأراقم طالما
نزعت حمات سخائم وحقود

إن الشعر حية، لعابها الموت. أما الحية فهى «منقوطة تحكى بطون صحائف» (٢٧) كما يقول أبو هلال العسكرى، و«فى الصحائف حيات مناكير» (٢٨) على حد تعبير الأقيل، ولذلك «يسمى القلم أسود تشبيها بالحية فى لينه واستوائه» (٢٩).

هذه الحية المنطوية على السم والترياق، المرغوبة المرهوبة فى آن، هى ما تحاول الإيديولوچيا أن ترقى لها الرقى لتنقى حمتها، أو تعد لها المصارع.

الشاعر والراعى

يقدم نص الثقافة الشاعر العبد، وكل شىء يدفع به نحو مصيره: لعنة العبودية والسواد، لعنة الشعر، ولعنة الغلمة التى لا ترتوى. وهو مصير أنبأ عنه عثمان بن عفان الذى أبى أن يشتريه قائلا: «لا حاجة لنا فيه، لأنه إن شبع شبب بنساء قومه، وإن جاع هجاهم» (ص٥٥). وقد تحققت نبوءته سريعاً، فسرعان ما انتشرت أشعاره، خالقة فضاء يملأه كائن مغتلم، غلمته لا ترتوى. وهى إلى ذلك غلمة شاعر عبد، اختلطت بضرب من الولع بالشر الهاذى. ولذلك يذكر الرواة أن عمر بن الخطاب حين سمعه ينشد:

فلقد تحدر من جبين فتاتكم
عرق لها فوق الفراش وطيب
(ص٥)

قال له: ويلك إنك مقتول (٣٠).

وقيل إنه أنشد عمر يائيته «الديباج الخسروانى» فقال له لو قلت شعرك مثل «كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيًا» لأعطيتك عليه. وقيل إنه قال لو قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك. قال «ما سعرت» يريد «ما شعرت» (ص٥).

العبارة الأخيرة التى رد بها الشاعر على الخليفة، والتى يحرص الراوى على كتابتها كما نطقها العبد الذى يرتضخ، تكشف عن معنى للشعر قد لا يتمكن الشاعر من شرحه بوضوح، لكنه يحسه بقوة: أتعنى عبارة «ما شعرت» أنه لم يكن إبان النظم فى حال تمكنه من التوقف والتحديق فى عينى الإيديولوچيا المراقبة، أم تعنى أنه لم يشعر بضرورة تقديم الإسلام على الشيب؟

الإسلام مفهوم قد يكون حتى نطق الشاعر لهذه العبارة لم يتعمق بعد فى نفسه، بحيث يصبح موجهًا للخطاب. أما الشيب فهو معطى من معطيات الجسد، أو هو مظهر فاعلية الزمن على هذا الجسد. ولأن الشاعر العبد يعيش فى قبيلة سارعت بالارتداد عن الدين الجديد، وينظم لا طلبا للعطاء ولا كدحا خلف تزيين الإيديولوچيا فإنه مشدود إلى المعانى التى تتصل بوجوده هو، كأن القصيدة امتداد جسده الذى يتهدده كل من حوله: العبودية والزمن. ولذلك ما إن انتهى من هذا البيت حتى هيمنت صاحبته على فضاء القصيدة، حتى يصل إلى هذه الأبيات:

وبتنا وسادانا إلى عَلْجانة
وحِقْفٍ تهاداه الرياحُ تهاديا

توســـدنـى كـفـــا وتثنى بمـعـــصـم
علىّ وتحـــوى رجلهـــا مـن ورائيـــا

وهبـت لنا ريح الـشـــمـــال بقـــرّة
ولا ثـوب إلا بُـــردهـا وردائيــــــا

فـمـــازال بردى طيـبـــا من ثيـابـهـا
إلى الحـول حـتى أنهج البـرد حـاليـا

ســقــتنى عـلى لوح من الماء شـــربة
ســقـــاها بهـــا الله الذهاب الغـــواديا

وأشـــهـد عنـد الله أن قـــد رأيتـهـا
وعـشـرين منهـا إصبـعـا من ورائيـا

أقـــبّـلـهـــا للجـــانبـــين وأتـقى
بهـا الريح والشّفّـان من عن شـماليـا

... إلخ (ص ١٩ وما بعدها).

وكـمـا ذكرنا فإن الرواة يذكرون أن عـمـر حين سـمـع القصيدة هتف به ويلك إنك مقتول. ولا شك أن فى اليائية ما يسوغ قتله من وجهة نظر الإيديولوچيا. يكفى أن الشاعر يشهد على نفسه فيها بـ «الزنا»: «وأشهد عند الله أن قد رأيتها / وعشرين منها إصبعًا من ورائيا»، وهو البيت الذى فسر هكذا «علاها والتحفت عليه، فعقدت يديها ورجليها، فصارت أصابعها العشرون من ورائه» (ص ٢١). إن قول عثـمـان الكاشف عن حصـافـة شيخ بدوى ونبـوءة عـمـر، كلاهمـا يتجاوب مع الأثر المرفـوع إلى النبى الذى تمثل بشىء من شعـر الشـاعـر: يروى أنه تمثل «كـفى بالشـيب والإسلام للمرء ناهيا» فقال أبو بكر «إنما هو كفى الشيب والإسلام»، فأعادها النبى، فقال أبو بكر: أشهد أنك لرسول الله (وما علمناه الشعر وما ينبغى له) (ص ٥).

فى هذا الخبر المروى عن النبى يحاول خطاب الثقافة أن يؤكد إحدى مقولات الإيديولوچيا: سمو النبوة عن الشعر. وهى مقولة سجالية قيلت فى الرد على اتهام القرشيين للنبى بالشعر. هذا واضح لا لبس فيه. لكن خلفه دلالات أخرى، هناك فضلاً عن التراتبية التى جدت على المجتمع والثقافة بفعل الإسلام؛ وهى تراتبية تجعل الشاعر، الذى كان صاحب الكلام الأول قبل الإسلام، صاحب الكلام التالى للقرآن والحديث وما ينتج عنهما من معارف مباشرة، هناك تلك العلاقة القائمة على الارتياب بين الإيديولوچيا والشعر. فهى فيما ترغب فيه تريد أن تدمجه فى سياقها باحتيازه وجعله إحدى أدواتها. قراءة النبى للبيت على النحو السالف تدمر جسده، ولذلك اختلت موسيقاه، وهى كقراءة عمر تقدم ما هو أخلاقى (الإسلام) على ما هو جسدى متصل بالشاعر الذى بذل شعره وحياته لحقائق الجسد، وأحلامه.

سحيم والأنوثة

لقد أرادت الإيديولوچيا تأميم صوت الشاعر، أرادت له أن يكف عن رمية النرد التى تصله بديونيزوس لكى يتوحد مع نموذجها حسان بن ثابت الذى دخل شعره فى الخير فلان، لكنه رفض هذا التوحيد واختار أن ينتسب إلى أب آخر هو نقيض حسان تماما، وهو امرؤ القيس. لنتذكر أن سحيما لا ينتمى إلى سلالة امرئ القيس على مستوى الشعر فحسب، بل كان امرؤ القيس أيضا سلفه فى اللعنة. فكما ارتكب سحيم تابو الزنا مع زوج سيده، اتهم حجر ابنه امرأ القيس بأنه نزا على امرأته، أى ارتكب أو همّ بارتكاب سفاح المحارم. وبيتا امرئ القيس [٣١]:

فـمـثلك حـبلـى قـد طرقت ومـرضـع
فـألهـيـتـهـا عن ذى تمائم مـحـول

إذا مـا بكى من خلفـهـا انصـرفت له
بشق وتحـــتى شـــقـهـا لم يحـــول

وهما بيتان يكتبان ببراعة امرأةً ممزقة بين أمومتها وتحقق شهوتها، مما جعل كثيراً من الناشرين المحدثين يتركون فراغا فى موضع البيت الثانى. أقول إن هذين البيتين يذكران بالبيتين التاليين لسحيم:

فـإن تضـــحكى منى فـيـا رب ليلة
تركـتك فـــيـهـا كـالقـبــاء المفـرجـا

أخـذت برجليـهـا وطامنت رأسـهـا
وسـبسـبت فـيـهـا اليـزانىّ المحدرجـا
(ص٥٩)

الفارق بينهما أن بيتى سحيم ينطويان على قدر من الوحشية، هى قرين الغل الذى تؤججه عبوديته. فيما يأخذنا البيت الثانى لامرئ القيس إلى فضاء آخر من صراع العاطفة والعاطفة المتولدة عنها، والأبيات الثلاثة تضع الرجل والمرأة فى سياق عناصر الطبيعة الأولية.

ولا شك أن امرأ القيس قد صاغ فى شعره نمطاً أنثويا سرعان ما صب فى نصوص كثير من الشعراء. وفى النصوص القليلة التى نجت من شعر سحيم يبرز هذا النمط الأنثوى بجلاء. فأنثى امرئ القيس بيضاء، وجهها يضئ الظلام لضجيعها كأنه مصباح أو جمر، هضيمة الكشح، ريانة، يتضوع المسك منها، شعرها كقنو النخل، تشبه بيضة الظليم... وفى يائية سحيم التى اقتبسنا بعض أبياتها منذ قليل، تبدو المرأة فاحمة الشعر، جيدها كجيد الريم، ووجهها مضئ كأن الثريا علقت فوق نحرها، أو أن جمرها أذكته الريح.. إلخ. وفى نصوص أخرى يتحدد لونها بالبياض، وتقترن بالصفاء الذى يسم بيضة الظليم.

وقد تعلم سحيم من امرئ القيس وصف الأعضاء وصفاً متأنيا، ومن خلال توقفه أمام عضو واحد هو الفرج، يمكن أن نفهم خوف الثقافة من أشعاره، ورغبتها فيها فى آن (٣٢).

- من كل بيضاء لها كعثبٌ
مثل سنام البكرة المائر
(ص ٣٤)

- أبصرتها تميل كالوسنان
من الظباء الخُرّد الحسان
تمشى بمثل القدح الجيشانى
(ص ٥٨)

وواضح هنا أن الشاعر قد «أوغل فى النظر» وأوغل فى التعرف، مانحا الفرج صدارة المشهد. فى البيت الأول يقيم علاقة بين المرأة والناقة، بين الفرج والسنام المائر للفتية من الإبل. وفى المقتبس الثانى يربط بين الوسن الناعم ومشية العذراء التى تمشى بما يشبه الكعب المكفوء أو «قدح الحبشان» كما فى إحدى القراءات (ص ٥٨). ولذلك، ليس غريباً أن يقرن الشاعر نفسه بالأنوثة، خالقاً نصاً له طابع حلمى، نص يبحث عن السرّى، المغيب، الذى لا يمكن الدفاع عنه، بل يمكن فقط كتابته:

كأن الصبيريات يوم لقيننا
ظباء حنَت أعناقها فى المكانس
وهن بنات القوم إن يشعروا بنا
تكن فى بنات القوم إحدى الدهارس
فكم قد شققنا من رداء مُنيَّر
ومن برقع عن طفلة غير عانس
إذا شق برد شق بالبرد برقع
دواليك حتى كلنا غير لابس
(ص ١٥ / ١٦)

لنتذكر أننا هنا نتعامل مع نصوص مراوغة، ومع صورة سحيم كما تتبدى فيها، غير مشغولين بالحقيقة التاريخية (المزعومة). قد يكون المشهد الذى تقدمه الأبيات غير واقعى وقد يكون بقايا حفلات ماجنة منسربة من الماضى. يهمنا هنا فقط أن الشاعر يموضع نفسه مع الإناث، وأنهن يمارسن معه ما لا يستطعنه مع غيره. إنّه السيد أعلى وهن «تحته»، أما العبد فمثيلهن فى الرتبة والمنزلة، ومن ثم يستطعن أن يتحررن من أردية الوقار معه. أن يطلقن العنان لرغبتهن المكبوتة، كأنهن مع أنفسهن دون عين تراقب وترصد. العبد الشاعر يمكنه أن ينفلت من وطأة التقاليد، ويفهم المعابثة بشق الثياب و«شدة المعالجة»، ويمكنه تحويل هذا الانفلات إلى شعر، يمنح المشهد بهاءً، ويحرره من سطوة الهباء والتبدد؛ كأنهن هكذا يندمجن مع العناصر الأولى ويجاوزن مرتبتهن إلى مرتبة فيها يتحولن إلى رموز.

إن نص الشاعر هنا ضدٌ لنص الثقافة. صحيح أن كليهما يضعه فى قران واحد مع الأنوثة. لكن فيما يومئ نص الثقافة إلى تنزله وتنزلهن، إلى الأفعى الرقطاء التى ترغب الأنثى وتغويها، يمجد النص الشعرى والشخصى والجسدى، ويدرج الشاعر مع المرأة التى يتحصن بها والسيل الذى يجب المحل. الثقافة تقول إنه أسود، وهن تسودّ وجوه آباءهن حين

يبشرون بهن. أما الشعر فيتعهد نار الرغبة، ويؤججها، فى نمط من عبادة اللذة التى تقترن فى نص الشاعر بالألم.

هل قتل سحيم بسبب ارتكابه المحرم، أم لأنه كتب هذا التابو، وصقله، وزينه، ودعا إلى إحلاله محل نقيضه؟

أغلب الظن أنه قتل ولم يطبق عليه حد «الزنا»، الذى لا يوجد شهوده الأربعة. وشهادته فى شعره على نفسه لا تصلح أن تجعل منه «ماعزًا» آخر، فهى تحوطها الريب من كل صوب؛ لسبب بسيط هو أن الشعراء «يقولون ما لا يفعلون» هائمين فى كل واد، خالقين لنصوص لا يمكن القطع بدقة إشاراتها إلى المرجع.

نص الثقافة يحول الشاعر من سارد إلى مسرود عنه. على الأحرى يتداخل النصان يصب كلاهما فى الآخر، فيقترنان، ليخلقا فضاء واحداً. هذا معناه أن نص الثقافة السارد وهو يحاول حصار الشعر، والتمويه على أنا المتكلم، يخون مقصده، فينكشف الولع بالمسرود والرغبة فيه. ولذلك يصبح سحيم شاعراً، وللشاعر لحظة زمنية يولد فيها هى لحظة البدء بالشعر، حين ينطق بأول بيت. طقس البيت الأول هذا شبيه بلحظة مولد البطل، أو ابتداء أمر الصوفى:

إن أول ما تكلم به عبد بنى الحسحاس من الشعر، أنهم أرسلوه رائداً فجاء وهو يقول:

أنعت غيثا حسنا نباته

كالحبشى حوله بناته

فقالوا شاعر والله. ثم انطلق بالشعر بعد ذلك.(ص٦٨)

ما يثير فى هذا البيت أن سحيما وهو ينطق أول بيت له لم ينس مسقط رأسه الحاضر فى التشبيه «كالحبشى حوله بناته»، ليربط بين الغيث حسن النبات والحبشة التى تقترن بالبنات، اللائى يتبدين مائيات دوما:

- وإنى لأسقى من مياه كثيرة

وإن قال أهل الماء إنى مصرّد

فما بال ماء لست ذائق طعمه

على لذة إلا ونفسى ترعد

(ص ٥٦)

- ولم أر مثلى مستغيثا بشربة

ولا مثل ساقينا المصرد ساقيا

(ص٢٤)

الْكِنى إليها عمّرك الله يافتى

بآية ماجاءت إلينا تهاديا

تهادى سَيلٍ فى أباطح سهلة

إذا ماعلا صمْدًا تفرع واديًا

(ص١٩)

ما الذى تعنيه مائية النساء فى صحراء قاسية كشبه الجزيرة. إنها تعنى ثقل وطأة الجدب، وتوق الشاعر إلى الطراوة والصفاء وعناصر الخلق الأولى. بهذا تأخذ المرأة وضع المنقذ، سواء لدى سحيم أو امرئ القيس. ولعل هذا ما يفسر كثرة أسماء النسوة فى شعر هذين الشاعرين. فلدى امرئ القيس أم الحويرث، والرباب، وفاطمة، ولدى سحيم غالية، وسمية، وعميرة... إلخ.

بيد أن هذه الكثرة من الأسماء تشير لا إلى محبوبة واحدة فقط كبثينة أو لبنى أو ليلى، بل إلى الدلالة على الأنوثة جميعا. كما أنها تؤكد ما يصاحب الشاعر من نفحة تقربه من الخيال.

الشاعر فى أخدود النار

الخيال هنا ليس نقيض الحقيقة، بل توكيد على تحول الشاعر إلى معنى، قد يرفض فى مستوى لكن يهفى إليه فى مستوى ثان. فالثقافة التى وصم نصها سحيمًا بالفحش والتبذل والمخاتلة ترغب هذا الشاعر، فتمنحه بعداً رمزياً يجاوز التاريخ. لنتأمل كيف يصوغ نص الثقافة حادثة قتله:

ابن حجر فى الإصابة:

أن امرأة من بنى الحسحاس أسرها بعض اليهود فاستخلصها لنفسه، وجعلها فى حصن له. فبلغ ذلك سحيمًا فأخذته الغيرة، فمازال يتحيل حتى تسور على اليهودى حصنه فقتله، وخلص المرأة فأوصلها إلى قومها فلقيته يوما

فقالت له: يا سحيم، والله لوددت أنى قدرت على مكافأتك على تخليصى من اليهودى. فقال لها: والله إنك لقادر على ذلك. وعرض لها بنفسها، فاستحيت وذهبت. ثم لقيته مرة أخرى وعرض لها بذلك فأطاعته. وهويها وطفق يتغزل فيها، وكان اسمها سمية؛ ففطنوا له فقتلوه خشية العار. (ص٦)

الخالديان:

أنه لما أطال التشبيب بنساء قومه بمثل قوله «وهن بنات القوم إن يشعروا بنا» تآمر قومه فى قتله، واجتمعوا لذلك فى شرب لهم، وأحضروه معهم. وكان شجاعًا راميًا، وله قوس لا يفارقها ولا يقدر أن يوترها غيره. فلما أخذ فيهم الشراب قال له بعضهم: يا سحيم. أراك تقطع وتر قوسك هذه إن شددت به كتافا؛ قال: نعم. قالوا له حتى ننظر؛ فأمكنهم من نفسه حتى أوثقوه بالوتر. قالوا: اقطع؛ فانتحى فيه فلم يقطعه. فحين رأوا ذلك وثبوا إليه بالخشب فضربوه حتى كادوا يقتلونه. ثم تعاذلوا فى أمره وتركوه رحمة له فمرت به امرأة من نسائهم وهو مكتوف فنظر إليها وهم يسمعون:

فإن تضحكى منى فيارب ليلة

تركتك فيها كالقباء المفرج. (ص٦)

نفطويه عن منصور الحرمازى:

لما عزموا على قتل سحيم، انطلقوا به إلى الموضع الذى أرادوا قتله فيه فضحكت منه امرأة كان بينها وبينه هوى شماتة فقال لها:

فإن تضحكى منى فيارب ليلة... إلخ

ولما أرادوا قتله أوثقوه كتافًا وقربوه من نار كانوا يصطلون عندها، وجعلوا يحمون عيدان العرفج الرطب ويضربون إسته بها ويرتجزون عليه ويقولون.

أوجع عجان العبد أو ينسى الغزل

بالعرفج الرطب إنْ الصوت انخزل

قال: ومرت به التى اتهموه بها، وهو مقيد، فأهوى لها بيده، فأكثروا ضربه، فقال:

إن تقتلونى فقد أسخنت أعينكم

وقد أتيت حراما ما تظنونا

وقد ضممت إلى الأحشاء جارية

عذب مقبَّلها مما تصونونا

فشدوا وثاقه. فلما قدم ليقتل قال:

شدوا وثاق العبد لا يفلتكم

إن الحياة من الممات قريب

فلقد تحدر من جبين فتاتكم

عرق لها فوق الفراش وطيب

(ص ٥٨ / ٥٩)

رواية الزبير بن بكار:

فلما سمعوا شعره جمعوا له حطبا كثيرا، ثم جعلوه حظيرة ضخمة، ثم أوثقوا العبد برجله ويده، ثم أدخلوه الحظيرة وأرسلوا النار فى الحطب. قال فسمع وإنه ليتقعّع يقول:

لئن ورّثوها مُشعلين لربما

جعلتُ لهم فوق العرانين ميسما

(ص٦٥)

فى نص(الإصابة)، يتجلى على نحو لامراء فيه تسليم النص بجرم الشاعر الذى يتحدد فى الهوى والتغزل فيمن يهوى بفحش وتبذل. لكنه فى الوقت نفسه يحاول أن يستل قدراً من ثقل الجرم، بموضعة صاحبه فى سياق تطلبه الثقافة وترضى عنه. فهو يقدمه بطلاً منقذاً، لكنه فى لحظة ما ينحرف. لدينا هنا بطلان؛ الأول فارس مندمج فى الجماعة، حامل لقيمها فهو كالعربى القح تأخذه الغيرة على النساء

والثاني ذئب. الأول مسلم والثاني يهودي. والثقافة تنظر لليهودي بوصفه آخر. هو ليس فاقداً للإيمان فحسب بل منحرف بكلام الله، منكر لنبوة الإسماعيلي الذي بشرت به التوارة. ولأنه مجرد من الإيمان والصدق، لابد له أن يسلك سلوك ذئب يخطف ثم يتحصن بحصنه المنيع. لكن الفارس المؤمن لا تنقصه الحيلة. بل ظل يتحيل حتى تسور عليه حصنه وقتله. هل كان بنو الحسحاس يقيمون على مقربة من يهود؟ وهل فعلاً قامت حرب بينهما بعد الإسلام، وهل ثمة ما يسوغ قيامها. لا تشغل حكاية (الإصابة) نفسها بهذه التفاصيل، بل تقدم ممثل الجماعة والآخر لتكشف عن رؤيتها لنفسها وللآخر في آن.

ثم إن النص ينتقل بعد ذلك لمرحلة أخرى ينقلب فيها الفارس إلى نقيضه، الأحرى أنه ينطوي على ضعف ما، على ضرب من الهشاشة الأخلاقية يتمثل في الولع بالنساء. وهو ضعف يتجلى حين يلقى المرأة التي أنقذها. لنلاحظ أن الحكاية قريبة من حكاية العاشق المغامر الذي تخطف حبيبته فينقذها. وبالطبع يتزوجها في النهاية. ويبدو أن ذلك ما تقود إليه الأحداث على نحو مراوغ. فالسيدة التي خطفت ثم أنقذت تشعر بـ «الدين»، ومن ثم تود أن تكافئ البطل المنقذ. هنا يظهر ضعف البطل الذي يريد مكافأته من «شرفها». لكن السيدة « تستحي» وتذهب. صحيح أن اليهودي أسرها واستخلصها لنفسه، مما يشي بأنه نالها إلا أنها كانت مجبرة. والحكاية تغلق الباب في وجهنا بخصوص السيدة، فهي محض مسوغ لحكاية سحيم. نحن لا نلج عالمها، لا نعرف شيئًا عن مشاعرها تجاه سحيم. هي فقط مسرود عنها ومخطوفة ومولج فيها ـ لا لها ـ فقط. على أي حال يبدو أنها قررت في المرة الثانية أن تتخلص من دينها فتطيع العبد المنقذ دون أن تفطن إلى أنه شاعر. المشكل أن هذا العبد الأحمق لم يكن فقط طالب لذة بل هو قابل للتورط في الهوى. فما أن نالها حتى هويها، وطفق يتغزل فيها دون أن يتنبه أنه هكذا يشي بنفسه وأن الشعر نمام. الشعر نميمة عن قائله وعن الآخرين، لذلك تقول الحكاية إنهم فطنوا له. من هم هؤلاء الذين فطنوا له ولماذا غضبوا لغزله ولم يحركوا ساكنًا في سبيل إنقاذها النص أيضًا لا ينتبه. كما لا ينتبه إلى أن سحيمًا الضعيف تجاه المرأة هكذا ينفلت من قبضته ليحوز إعجاب قارئ الحكاية، فقد انتقل من موقف الرجل الضعيف تجاه لذاذة الجسد إلى العشق . الاتصال الجسدي إذن ليس محض نزو وفحش بل يمكن أن يقود صاحبه إلى الحب، ليأخذه الحب إلى البوح فينم البوح عنه.

أما في رواية الخالديين فنجد البنية نفسها: القوي الشجاع بقوسه التي لا يفارقها في مقابل العاجزين عن مواجهته. لكن هذا القوي الشجاع ليس بطلاً خيراً، إنما هو فاضح الحرائر اللائي يتغزل فيهن. فيما يأخذ الآخرون، ممثلو الجماعة وضع اليد الباطشة. لكن المشكل أن النص فيما يرفع شعار قتله لإدانته يقول عكس ذلك. لأن ممثلي الجماعة أجبن من مواجهته كما يواجه الفارس الفارس. بل هم مثل يهودي رواية الإصابة المتحصن بحصنه المنيع، وهم يتحصنون بالحيلة التي تقوم على نصب مصيدة لرامي القوس الذي لا يمكن مواجهته، لذلك توسلوا بالخمر واللعب وإيقاظ التحدي فيه: «أراك تقطع وتر قوسك هذه إن شددت به كتافًا»، بهذا يستطيعون التحيل عليه واستدراجه إلى المصيدة. وطبعًا يفشل في قطع الوتر، ويقع ويعجز عن الدفاع عن نفسه. لقد تحولت الأداة التي يذب بها عن نفسه إلى أداة تجرده من قوته.

لكن الروايتين الأخريين تدوران حول دلالة واحدة لا تناقض دلالة الروايتين الأولى والثانية وإنما تختلف عنهما. في الروايات الأربع ثمة الحكم الذي صدر، والنية التي بيتت لقتل الشاعر الغزل. وثمة الدافع وراء هذا كله، أعني لا جرم النزو على النسوة، بل جرم الشعر النمام الفضاح الذي تسير به الركبان. أما الشاعر الذي يتبدى في الروايتين شجاعًا راميًا، فهو هنا مجرد من قوته البدنية لأنه موثوق كتافًا. إنه مثل شمشون الذي فقد قوته بتجريده من مصدرها. ومن ثم بدئ بتعذيبه لكي ينسى الغزل. ولأنه كان يمعن في التحدي بإنشاده وإصراره على جرمه، وضع في النار. المشهد يذكر بإبراهيم الخليل المسلم الحنيفي الذي وضع في النار فكانت

برداً وسلامًا. أما الشاعر هنا فهو سلب النبى لذلك احترق. الغريب أنه وهو يتقفع سمعوه ينشد. أى أن تجريده من قوته البدنية لم يجرده من شجاعته. فيأخذ صورة المؤمن الذى يضرح فى أخدود النار. كأن الإيغال فى التحدى يكشف عن ولع الشاعر بإيلام الجماعة التى خرق محرمها. وفيما يأخذ المدان هيئة المؤمن الذى يقدم للقتل، تبدو الجماعة ممثلة فى منفذى حكم الإعدام، كأنهم وثنيون يرفعون تقدمة لإله مولع بالدم.

لكن علينا أن نلاحظ انقلاب الأدوار فى الروايات الأربع. فى رواية (الإصابة)، البطل الضد أى اليهودى هو ممثل القوى البدائية المتوحشة، فيما يأخذ سحيم هيئة القوى التى تبصر بالإيمان والحيلة (العقل). أما فى رواية (الخالديين) فالأمر معكوس. سحيم هو القوة الباطشة المقرونة بما يقتلع ويدمر، فيما يكون قتلته مروضيه بالحيلة والخداع. وهو الأمر نفسه فى الروايتين الثالثة والرابعة.

والروايات الأربع تنطوى ككل ما روى عنه على الرفض ونقيضه، على الإدانة والرغبة فى المدان، وهو ما يتجاوب مع إدراج الساردين له فى المقدس حين يتمثل الرسول بشعره. وحين تمنحه الثقافة ما لا يمنح إلا للأبطال والشعراء والعشاق. أعنى حين خلقت طقس أول نطق له بالشعر. بهذا غرسته الثقافة فى اللغة، لغة الشاعر العبد الأعجمى الذى يرتضخ، مع ذلك ينظم بلغتها المقدسة المتأبية على الأعاجم.

حافة الشعر المدببة

من هناك إذن، من أفريقيا، حيث انتزع الطفل الذى سيقدر له أن يحمل اسم سحيم إلى ديار الأسديين فى شبه جزيرة العرب، كان لابد من الموت على هذا النحو المثير المرغوب فيه. كان لابد للثقافة العربية من عبدها الآبق هذا، ولو لم يوجد لخلقته خلقًا، تماما مثل عشاقها العذريين، ومخنثيها، وقتلتها، وهؤلاء الغامضين فيها، الذين يؤلبون الناس، وينحرفون بالعقائد والكلمات، ويثيرون القتن. ذلك أن نصف الجرم لا يكفى؛ إنه ينتج رجالاً أنصافا، أنصاف عشاق أو أنصاف ملتاثين. إنما هى فى حاجة إلى علامة مكتملة؛ إلى من ينهض بعبء يجاوز الطموح الصغير إلى طموح المثال الذى يبتدئ الأمر؛ يدشنه ويوغل فيه. لذلك يتبدى سحيم مندفعًا إلى غايته، حاثًا الخطى بعناد نحوها، كأنه هو أيضا يرغب مصيره، ويحمل بين جنباته الوقود اللازم للوصول إليه.

لو كان قد ألقى به فى قبيلة أخرى غير قبيلته فلربما أمكن له أن يفلت من مصيره، فلو كانت قبيلة أخرى أو مدينة أخرى تختلف عن قبيلته أو مدينته، لحوصر فيه «الشر» وارتعشت ذؤابته وانطفأت، لكنه بيع لهذا البطن الصغير من قبيلة أخص ما عرفت به فى تاريخ القبائل هو القتل، والردة والرعونة. فقد قتل الأسديون فارس تميم عتيبة بن الحارث، وصخراً أخا الخنساء، وربيعة أبا لبيد، وحجرا أبا امرئ القيس. كما ظهر فيها مدع للنبوة هو طليحة بن خويلد الذى هاجم المدينة فى خلافة أبى بكر. لذلك لم تشفع شجاعة رجالها فى الإسلام الفاتح فى التقليل من أثر فعلتهم. من هنا لن يكون غريبا أن يسلقهم الجاحظ بلسانه، فيتهمهم بأكل لحوم الكلاب بل لحوم البشر أيضا. ومن قبل هجاهم امرؤ القيس ووصمهم بأنهم عبيد العصا.(٣٣)

لقد لخص سحيم نفسه قائلاً «أسود مما يملك الناس» وهذا هو العبد فى شبه جزيرة العرب. إنه شيء مملوك. فكما يملك العربى سيفه أو فرسه يملك قينته وعبده، الذى لا يعدو أن يكون بضاعة استبضعها من آخر أو حازها بسيفه. ولذلك لا تجوز ولاية العبد ولا يرث. فقط يمكن أن يعتق أو يورث أو يهدى، أو يباع.

لكن العبد أيضا من لا ماضى له. السيد يرث عن أبيه ماله ووجاهته واسمه فى مقابل أن يدرج نفسه فى ماضى الأب وشمائله، وقيمه، باختصار أن يتبنى علاماته وهويته، فهو يرث ثقل المال وثقل الاسم والعلامات، فإذا حاد عنهما أو نفضهما عن نفسه، حرم من الإرث: طُرد أو نفى، أو أفرد إفراد البعير الأجرب. أما سحيم فهو كما قلنا منذ قليل آت من المجهول، بلا اسم يثقله، بلا عبء عليه أن يواصل الحياة تحت وطأته. ولذلك فهو لا يملك سوى لحظته الحاضرة.

الماضى مغلق؛ صفحة بيضاء لا تصلح للكتابة، فهى فراغ كالعدم، فيما المستقبل صفحة أخرى تغرى بملئها وكتابتها. لذلك لم يكن سحيم مضطراً، كامرئ القيس، أن يعانى وطأة ميراثه من أبيه «حجر» الذى ضيعه فى صغره، وحمله عبء الثأر له حين كبر. سحيم مشغول بخلق نفسه بدءاً كما يهوى هو لا كما حدد له الأب مانح الاسم والماضى. لقد أُغرى بالعطاء ليكتب شعراً يرضاه الراعى. وهدد بالبيع، وسجن ليكف نفسه عن الغزل، لكنه كان غير قادر على رؤية شىء سوى مصيره الذى عليه أن يكتبه فى الصفحة البيضاء التى تقبع أمامه تحرضه على ملئها.

ومنذ أرسلوه رائداً لهم، فعاد شاعراً يخبرهم عن نبات حسن كالحبشى الذى تحوطه بناته، حتى موته المشهود، يأخذ سحيم هيئه الشاعر المأخوذ بعالمه، الذى لا يشعر بشىء وهو ينظم إلا ما ترغبه القصيدة. إنه آت من عالمه ذاهب إليه.

حين تصفو اللغة لشاعر ، وخصوصا حين يكون من غير أبنائها، فإن معنى ذلك أنه هو أيضا يصفو لها، ويخضع لسطوتها وتقاليدها. وفى حالة سحيم لسنا مع رجل مزدوج اللسان. إنما مع لسان يحمل «أثراً» من لسان آخر. لذلك رغم اقتدار سحيم على العربية فإنه يعانى من الارتضاخ. الارتضاخ أثر لغته الأولى المكتوبة نصوصها على جسمه وفى أعضائه. سحيم يترجم من لغته الأولى، يكتب النص فيه قبل أن يتحول إلى كلمات وأصوات ومعانى. لعل هذا يفسر ولعه بوصف الأعضاء والإيغال فى النظر، فلدى قومه من نصارى الحبشة تقليد كرنفالى هو وصف القديس عضواً عضواً، من شعر رأسه حتى أصابع قدميه. الارتضاخ يعنى أيضا عجزه عن النسيان. لغته الأولى ظلت فاعلة حتى فى جهاز نطقه، فمنعته أن يصفو للغة الثانية بكليته.

لكن سحيماً من جهة ثانية يصفو للعربية؛ لغته الثانية التى خان من أجلها لغته الأم. فهو يصف كما يصف الشعراء، ويفخر بقبيلته التى حللت فخره وحرمت غزله، أى تمجيده لنسائها. ويأخذ حيناً موقف الحكيم الذى عركته التجربة، فاختزلها فى حكم تبز حكم الفحول، متوهماً لنفسه قدر الفارس الجاهلى الذى يلقى حتفه على يد شبيهه:

سيلقاك قِرْنٌ لا تريد قتاله
كمىٌّ إذا ما هم بالقرن أقصدا
بغاك وما تبغيه إلا وجدته
كأنك قد أوعدته أمس موعدا
(ص ٥٧)

إنه ينسى أنه فى النهاية محض عبد، أسود مما يملك الناس. لكنه أيضا العبد الآبق الذى تؤسطره الجماعة فتصل به إلى الموت.

رحلة صحراوية شاقة ملأت صفحته التى طالبته بملئها. فى نهاية الرحلة يصل المسافر إلى النهاية: القديس إلى الفردوس، العاشق إلى الحبيبة، والخاطئ إلى الطهر. أما هو فقد وصل إلى حافة الشعر المدبية، فرحلته تنطوى على بدايتها، مطبوعة بجبرية تأخذ بخناقه، وبرغبة لاعجة لا يستطيع لها دفعًا. كأن الشاعر العبد مرشح للموت سلفًا دونما وعد بالنجاة. بل كأنه كان يطلب هذا المصير. لعله أدرك أن الثقافة التى عاش فى إهابها، وانتمى إليها حتى فى مروقه كانت تنقب عن من ينهض بهذا الدور؛ دور الرجل الذى يتقدم فى الذنب، ويصر عليه حتى يصل إلى المثال الذى كانت الثقافة تتوق إليه، والتى سوف تنوّع عليه فيما بعد وهى تخلق مُثلها. ألهذا وسمته فى كل موضع منه، فأصر على أن يترك ميسمه على جسمها الذى هام به، ووصفه عضواً عضواً؟

ألهذا تعلن الثقافة رفضه فيما ترغب فيه، تمنعه وهى تستجيب لإغوائه، طالبة منه أن يقابل إغواءها بإغواء مضاد، ليصبح الشاعر العبد الآبق؛ «البربرى» الذى استطاع أن يكون «منا» ؟

يبدو أن هذا كله كان ضروريا ليتبع أباه امرأ القيس، ويدخل تحت اللواء فى السلالة التى لا تنقطع من حاملى اللعنة.

الهوامش:

(١) أكتفى هنا بطرح الموضوع للنقاش طرحًا أوليا، فى انتظار فرصة أخرى لتقصيه على نحو أشمل.

(٢) ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس. تحقيق عبدالعزيز الميمنى. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة، ص٥.
الإشارة للصفحات ستكون بعد ذلك فى المتن.
وكاتب هذا التعريف هو عبدالعزيز الميمنى محقق الديوان، وهو هندى. وبرغم معرفته التى لا يشك فيها بالعربية، يمكن أن يكون، هو الآخر «مرتضخا». أليس ذو دلالة أن سحيما غير عربى، ونفطويه جامع الديوان، وكذلك المحقق؟

(٣) موجود فى:
محمد منير حلوانى: سحيم بن الحسحاس. دار الشرق العربى، بيروت، حلب دون تاريخ، ص ٤١ .
وهو الكتاب الوحيد عن الشاعر العبد. الغريب أن العنوان ينسب سحيما إلى بنى الحسحاس مباشرة. كأن الكاتب رأى من غير اللائق وضع كلمة «عبد» فى العنوان فى عصر يرفض الرق.

(٤) أبو بكر: محمد بن الحسن بن دريد: الاشتقاق. تحقيق عبدالسلام هارون مكتبة الخانجى. القاهرة طـ٣ ص٥، ٦ .

(٥) قيل لأبى دقيش الأعرابى: لم تسمون أبناءكم بشر الأسماء نحو كلب وذئب، وعبيدكم أحسنها نحو مرزوق ورباح، فقال: إنما نسمى أبناءنا لأعدائنا، وعبيدنا لأنفسنا.
القلقشندى: صبح الأعشى، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩١٣ جـ١ ص٣١٣ .

(٦) الدميرى: حياة الحيوان الكبرى، طه مصطفى البابى الحلبى، طـ٥ . القاهرة ١٩٧٨، ص ١٦ .

(٧) محمد منير حلوانى، سابق ٤٥ .

(٨) نفسه ١٤ .

(٩) الميدانى: مجمع الأمثال، تحقيق محيى الدين عبدالحميد، القاهرة ١٣٧٩ ـ ١٩٥٩م جـ١، ص ٢٤٢ .

(١٠) فى القرآن:
□ «يوم تبيض وجوه وتسود وجوه فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم، فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون». آل عمران / ١٠٦ .
□ «يطاف عليهم بكأس من معين، بيضاء لذة للشاربين» الصافات ٤٥ /٤٦.
□ «وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم». النحل / ٥٨
□ «ترى الذين كذبوا على الله وجوههم مسودة». الزمر / ٦٠ .
وفى المقابل تأخذ السوداء صورة كريهة. ففى صحيح مسلم أن الرسول قال «رأيت سوداء ثائرة الرأس تخرج من المدينة، فأولتها الحمى. تفسير القرطبى ص ١٢٥ جـ ٩ / ١٠ / طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٨٧ .

(١١) لمزيد من المعلومات راجع:
ـ عبده بدوى: السود فى الحضارة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٨٦ .
ـ عبد المجيد عابدين: بين العرب والحبشة: دون ناشر، دون تاريخ.
وراجع فى الأسماء:
ـ الزاهر فى معانى كلمات الناس لأبى بكر بن الأنبارى.
ـ المرصع فى الآباء والأمهات والبنين والبنات والأذواء والذوات لمجد الدين بن الأثير، تحقيق إبراهيم السامرائى.

(١٢) محمد منير حلوانى، سابق / ٤٢ .

(١٣) الجاحظ: الحيوان، تحقيق هارون / ٣٠٩ .

(١٤) «وما تلك بيمينك يا موسى قال هى عصاى أتوكؤ عليها وأهش بها على غنمى ولى فيها مآرب أخرى قال ألقها يا موسى فألقاها فإذا هى حية تسعى». طه ١٧ / ١٨ / ١٩ / ٢٠ .

(١٥) «قال إن كنت جئت بآية فأت بها إن كنت من الصادقين. فألقى عصاه فإذا هى ثعبان مبين». الأعراف ١٠٦ / ١٠٧ .
«قال أو لو جئتك بشئ مبين. قال فأت به إن كنت من الصادقين. فألقى عصاه فإذا هى ثعبان مبين. الشعراء ٣٠ / ٣١ / ٣٢ .

(١٦) «يا موسى إنه أنا العزيز الحكيم. وألق عصاك فلما رآها تهتز كأنها جان ولى مدبرا». النمل ٩ / ١٠ .
«وأن ألق عصاك فلما رآها تهتز كأنها جان ولى مدبرا». القصص / ٣١ .
والحية اسم يطلق على الذكر والأنثى. وقد روى عن بعض العرب: رأيت حيا على حية، أى ذكرا على أنثى.
لمزيد عن المعلومات راجع بحث ثناء أنس الوجود:
رمز الأفعى فى التراث العربى، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٤ .

(١٧) الثعلبى: عرائس المجالس / ٢٣ . راجع أيضا مادة «شطن» فى اللسان.

(١٨) راجع أنس الوجود. سابق / ١١٥ .

(١٩) ابن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، طه صبيح، القاهرة، ١٩٦٢ / ٢٠٦ .

(٢٠) نثر الدر لأبى سعيد منصور بن الحسين الآبى، المجلد السابع، تحقيق عثمان بوغانمى. الدار التونسية للنشر. ١٩٨٣ / ٥٤ .

(٢١) الدميرى / ٣١ .

(٢٢) يذكر الجاحظ أنها تعيش مدة أطول من جميع الحيوانات، وهو ما يؤكده القاموس المحيط.

(٢٣) البيت لبشار بن برد، ديوانه، ص ١٢٨ / ١٢٩ .

(٢٤) البيت للإمام الشافعى، ديوانه / ٦٤ .

(٢٥) البيتان لكثير عزة يمدح عبدالعزيز بن مروان، الديوان / ٢٨٠ .

(٢٦) لأبى تمام، الديوان جـ١ / ٣٦٤ / ٣٦٥ .

(٢٧) ديوان المعانى / جـ٢ / ١٤٥ .

(٢٨) الحيوان للجاحظ، ٤ / ٢٥٣ .

(٢٩) ذكره عبدالفتاح كيليطو فى الغائب / ٧٠ .

(٣٠) محمد منير حلوانى، سابق.

(٣١) راجع المعلقة فى ديوانه بتحقيق أبو الفضل إبراهيم

(٣٢) يذكر عبدالمجيد عابدين أن للأحباش أناشيد دينية تصف القديس أو الشهيد من رأسه حتى أصابعه «لا يتحرج فيها من ذكر المقابح»، وربما يكون وصف سحيم للأعضاء على هذا النحو متأثرا بتلك الأناشيد
راجع بين الحبشة والعرب / ١٢٥ .

(٣٣) راجع التفصيل فى:
-محمد منير حلوانى، مرجع سابق فى مواضع متفرقة.

فى النصبة والبيان ومحنة المعنى

رجاء بن سلامة*

«يستهوينا الشكل عندما نفقد القدرة على إدراك القوة المتمثلة بالداخل، أى عندما نعجز عن الإبداع»

ج. دريدا

إن وسائل البيان عند الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) أربعة: «لفظ وخطّ وعقد وإشارة» يضيف إليها خامسا هو «النصبة» وهى «الحال الدالة بدون لفظ»(١). ولقد لفتت نظرنا الوسيلة الأخيرة لأنها ليست بشرية اصطلاحية إرادية كالوسائل الأخرى، ولأنها تقوم على مفارقات أوضحها أنها وسيلة بيان لمن لا يتوسل إلى البيان بشئ، هى صمت ناطق أو نطق صامت. وقد بدا لنا أن هذا المفهوم السلبى يكشف عن بعض المنطلقات الميتافيزيقية والمخاوف المتصلة بالبيان باللفظ، ويبين بعض الأزمات والمحن المنجرة عن ملء العالم بالمعنى والرمز وعن قراءة كتاب الله المنصوب أمام الأنظار وإعادة كتابته؛ إنه نقطة توتر دلالى وميتافيزيقى فى هذه المنظومة.

* كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس.

يقول الجاحظ موضحا هذا المفهوم:

ووجدنا كون العالم بما فيه حكمة. ووجدنا الحكمة على ضربين، شئ جعل حكمة وهو لا يعقل الحكمة ولا عاقبة الحكمة، وشئ جعل حكمة وهو يعقل الحكمة وعاقبة الحكمة. فاستوى بذلك الشئ العاقل وغير العاقل فى جهة الدلالة على أنه حكمة واختلفا من جهة أن أحدهما دليل لا يستدل والآخر دليل يستدل. فكل مستدل دليل وليس كل دليل مستدلا فشارك كل حيوان سوى الإنسان جميع الجماد فى الدلالة وفى عدم الاستدلال واجتمع للإنسان أن كان دليلا مستدلا، ثم جعل للمستدل سبب يدل به على وجوه استدلاله ووجوه ما نتج له الاستدلال وسمّوا ذلك بيانا.(٢)

ونحن إذا عدنا إلى كتب علم العلامات وجدنا النصبة أشبه شئ بما يطلق عليه مصطلح «أمارة» symptôme أو مصطلح «قرينة» indice، وهى «الأدلة يصدرها الباث من غير قصد فهى تنبعث، إذن، من مصدر طبيعى»[٣]. أو أشبه شئ بما يسميه جريماس Greimas بـ «الأدلة الطبيعية» عندما دعا إلى عدم الفصل بين الطبيعة والثقافة[٤] باعتبار أن الإنسان يملأ الطبيعة بالمعنى ويخضعها لقوالبه الذهنية والثقافية. ولكن النصبة ليست مفهوما وصفيا عاما يمكن عزله عن سياقه واعتباره مرادفا للمفاهيم الحديثة. فأطراف «مسار التواصل» عبر النصبة من نوع خاص؛ فالدال هو الكون بأسره باعتباره مجسد الحكمة: الله، والمدلول هو معنى الله، والمرجع هو الله، وهو مرجع من نوع خاص، أما المتقبل فهو الإنسان بصفته عاقلا مستدلا أى طالبا للدليل أو واجدا له. ثم إن النصبة ليست علامة بقدر ما هى شئ، وقد بدا لنا أنها شبيهة بما يسميه أوغسطينوس Saint Augstain بـ «العلامة المحوّلة» signum translatum. ولكن منظومة أوغسطينوس غير منظومة الجاحظ؛ نظر الثانى إلى قنوات التواصل ونظر الأول إلى الأشياء فى حد ذاتها نظرة علامية فصنفها كما يلى:

١ ـ الأشياء المتمحضة الشيئية التى لا تدل إلاّ على نفسها res.

٢ ـ العلامات أو الرموز signum، وهى الأشياء التى تؤثر فى حواسنا وتحيلنا، إضافة إلى ذلك، على أشياء أخرى. وهى على ضربين:

(أ) العلامات المحولة، وهى الأشياء التى لها معنى مباشر ولكنها تحيل على معنى آخر.

(ب) العلامات المحض signum proprium، وهى أشياء لا تصلح إلا للدلالة على أشياء أخرى[٥]. وإضافة إلى اختلاف وجهة النظر ومبدأ التقسيم، فإن مفهوم النصبة يختلف عن مفهوم العلامة المحولة أو العلامة الشئ إذا ما دققنا النظر. فالنصبة حال دالة دون لفظ وليست شيئا فحسب. ولذلك، فهى تتسم بعدم الدوام لأن الحال من الحول والاستحالة. إنها شكل فى العالم وليست العالم فى ثباته وسكونه.

ولئن استثنى أوغسطينوس من العالم أشياء لا تدل إلا على نفسها، فإن الجاحظ يحول العالم إلى نوع من السيميائية الكلية pan-sémiotique أو «الرمزية» الكلية إذا اعتبرنا المعانى اللغوية حاصلة. فكل شئ دليل، وكل شئ دليل له مدلول أقصى هو الله، وهو وحده ليس دليلا على شئ آخر غير ذاته. إن الأسماء تحيل على المسميات والمسميات تحيل على خالق المسميات ومعلم الأسماء. وهذه الرمزية الكلية الإسلامية مغايرة للأنظمة الميتافيزيقية التى ذكرها إيكو Eco للتمثيل على السيميائية الكلّية؛ ففى النظرية الأفلاطونية التى اعتبرها «مذهبا فى الدليل ومرجعه الميتافيزيقى» لا تعكس الأشياء الأرضية عالم المثل إلا محرفة له. فهى «أدلة ناقصة تمثل انحطاطا أنتولوجيا لنماذج تامة»[٦]. أما فى هذا النظام المستمد من القرآن، فإن حكمة الله تظهر فى كل حقيرة وجليلة. فـ«الله لايستحى أن يضرب مثلا ما بعوضة فما فوقها»[٧]، وماخلقه من حيوان ونبات وجبال ووهاد وكواكب أدلة لا تخون مرجعها بل تكشف كل ما فيه من حكمة؛ يقول الجاحظ:

> والخصلة الخامسة (أى النصبة) ما أوجد من صحة الدلالة وصدق الشهادة ووضوح البرهان فى الأجرام الجامدة والصامتة والساكنة التى لا تتبيّن ولا تحسّ ولا تفهم ولا تتحرك إلا بداخل يدخل عليها أو عند ممسك خلى عنها بعد أن كان تقييده لها[٨].

ومع هذا، فليست هذه الرمزية الكلية نظرية فى الفيض الإلاهى التجسيدى incarnationnisme؛ لأن الله يبقى مفارقا، وليس الجاحظ من القائلين بوحدة الوجود ولا بوحدة الشهود، بل هى نوع من «المظهرية» التى تجعل الكون انعكاسا لله لا تجسيدا له[٩]. هذا ما يبدو واضحا من تعريف التهانوى للدليل:

> الدليل لغة المرشد وهو الناصب والذاكر وما به الإرشاد. فيقال: الدليل على الصانع هو الصانع لأنه نصب العالم دليلاً على نفسه[١٠].

فالعالم مرآة الله يظهر فيها دون أن يوجد على صفحتها. وقد تساءل الجاحظ فى (التربيع والتدوير) عن المرآة وانتبه إلى أن

من قابل الحدقة «يرى صورة إنسان وليس هناك صورة وإنما هو شئ يوجد عند المقابلة»[11]. ويمكن أن نخرج ببعض النتائج المتعلقة بالنصبة وصلتها بالبيان:

١ـ إنّ الجاحظ يعى أهمية البيان باللسان؛ فهو وسيلة التخاطب الأنجع، وهو الذى يترجم الوسائل الأخرى ويشتمل عليها. وهو يعى مركزية الإنسان فى الكون؛ فهو حامل لأمانة العقل والبيان والكائنات الأخرى مسخرة له، وهى غير عاقلة وغير مكلفة وغير مستدلة بل مستدل بها. إنها موضوع الاستدلال والإنسان ذاته. ولكن مفهوم النصبة يحدّ نوعا ما من مركزية الإنسان ومركزية البيان باللفظ لأنه ينصف الكائنات الأخرى ويجعلها شريكة للإنسان فى الدلالة: «... فالجماد الأبكم الأخرس من هذا الوجه قد شارك فى البيان الإنسان الحى الناطق»[12]. فاللفظ وسيلة بيان «العالم الأصغر» والنصبة وسيلة بيان العالم الأكبر، فـ «الحيوان» فى رأينا كتاب فى النصبة كما أن (البيان والتبيين) كتاب فى الأنظمة العلامية الأخرى خاصة اللفظ والإشارة. إن عناصر العالم الأكبر غير عاقلة ولكنها ترمز إلى العقل، ولذلك خصها الجاحظ بموسوعة ضخمة. فمفهوم النصبة يحدّ من مركزية الإنسان ليؤكد مركزية الله فى الكون باعتباره مصدر البيان ومآله. فالله مبين عن ذاته باللفظ وغير اللفظ. القرآن بيانه المسموع والنصبة بيانه المبصر. إن النصبة من هذا المنظار مقابل للبيان مكمل له.

٢ ـ تبدو النصبة هامشية فى منظومة الجاحظ؛ فهى «الخامس» الذى يلحق بالأربعة إلحاقا. وقد اعتبرها صراحة دون وسائل البيان الأخرى[13]:

> لسببين أولهما أن لاوجود لواسطة بين المستدل ودلالته فتبقى معرفته رهينة الإدراك المباشر والاعتبار وما توحى به الحال لذهن المتبصر... وثانيهما أن البيان يجب أن يتم بين الأجناس المتشابهة بعلامات يفهمون بها بعضهم عن بعض ويرفعون بها عنهم مؤونة الجهد فى استكناه المعانى الكامنة التى تبقى؛ ما لم تحط بها العلامة، مستعصية لا تتيسر إلا بخالص الجهد والمشقة[14].

فالنصبة تتطلب موقفا تأويليا ولا تصلح عملياً وسيلة للتخاطب.

ولكن الآية تنعكس إذا نظرنا إلى أبعادها الرمزية. فهى فى رأينا نموذج خفى للبيان لا يصرح به الجاحظ. إنها الأصل الذى يكاد أن يكون لا مفكراً فيه. تنقلب منزلة النصبة الدون الى أفضلية لسببين:

١ ـ إن النصبة من باب الرمز ولذلك، فإن العلاقة بينها وبين المرجع علاقة تشابه؛ فالمخلوقات تعكس حكمة الله وتشهد عليه شهادة واضحة صحيحة. أما اللفظ، فهوحجاب كثيف لا يعكس المرجع إلا بطريقة اصطلاحية اعتباطية، فالنصبة أصدق من اللفظ.

٢ ـ وهى رمز من نوع خاص لا تستعمل فيه الوسائط. فهى شئ أو حالة ـ شئ وليست علامة فحسب. إن مجرد ظهورها دليل على الله. بل إن الله يظهر فيها. وهذا التصور يوضح فى رأينا مفهوم البيان باللفظ باعتباره نموذجا ومعيارا جماليا. فلهذا النموذج أصل ـ نموذج، هو هذه الدرجة الصفر التى تنعدم فيها الحجب الكثيفة ويكون الصمت بيانا تاما مغنيا عن البيان.

فالخلق تجل للذات الإلهية؛ أى خروج من الخفاء الى الظهور. وشأن الإنسان فى كلامه «واستدلاله» أن يكون على شاكلة الله، عليه أن يظهر المعنى فى كلامه كما أظهر الله ذاته فى الخلق، فـ «الدلالة الظاهرة على المعنى الخفى هو البيان»[15]. إن الإظهار هو الفعل الدلالى الأصلى (originaire) الذى يجب أن يتكرر على الدوام. وإذا كان موضوع هذا الإظهار الله الظاهر، فإن الكلام يصبح إظهارا لإظهار. فأخلاقية الإظهار المتأسسة على الخلق الإلاهى هى إحدى الدعائم التى انبنت عليها نظرية البيان فى رأينا، فهى فرع من هذا الأصل الميتافيزيقى. وليس هذا بالغريب إذا سلمنا بوجود تشابه وتشاكل بين صورة الخلق الإلهى وصورة الإبداع الشعرى. يقول كانجلهام Canguilhem:

> إن الفكرة الحاصلة لدى الإنسان عن مقدرته الشعرية سواء كانت واعية أولا واعية تستجيب إلى الفكرة الحاصلة لديه عن خلق العالم وإلى الحل الذى يقدمه لمشكل الأصل الأصيل للأشياء . فليس من باب الصدفة ولا من باب

الخلط أن يكون مفهوم الخلق [الشعرى] ملتبسا وأن يكون أنتولوجيا وجماليا فى آن[١٦].

إن صورة المرآة تختزل هذه المفاهيم المعرّفة للنصبة. فهى صفحة صقيلة تصدق المترائى وترد له وجهه.

لقد أبان الله عن ذاته بأن خلق العالم، ثم أبان عن ذاته فى الكلام المنزل. فالكون بما فيه مرآة الله، ولكنه كتاب للإنسان. وهذا الكتاب يجب أن يشبه المرآة التى لا ترد صورة قارئه بل صورة الله.

٣ ـ إن ازدواج النصبة باعتبارها أشياء ـ علامات تجعلنا نطرح قضية المعنى بصفة جذرية بعد أن طرحنا قضية الرمز، أى المعنى الثانى المضاف إلى المعنى اللغوى. فأمر الأسماء واضح إذ تحيل على مسميات تحيل على الخالق المسمى. ولكن ما منزلة «اللامسمى» من سيميائية الجاحظ الكلية ومن أخلاقية الكشف والإظهار هذه؟

فكثيرا ما عبر الجاحظ عن قصور اللفظ وعجزه عن قول ما لا يقال: «على أن المعانى تفضل عن الأسماء والحاجات تجوز مقادير السمات وتفوق ذرع العلامات»[١٧]. ويمكن أن نقسم «اللامسمى» إلى قسمين:

١ ـ المعانى الذاتية الخاصة «القائمة فى الصدور»:

المعانى القائمة فى صدور الناس المقصورة فى أذهانهم والمختلجة فى نفوسهم والمتصلة بخواطرهم، الحادثة عن فكرهم مستورة خفية وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة فى معنى معدومة...[١٨]

٢ ـ المعانى الخاصة الموجودة فى العالم. وقد عبر عنها أحيانا بـ «خاص الخاص»:

فما لا اسم له خاص الخاص. والخاصيات كلها ليست لها أسماء قائمة وكذلك تراكيب الألوان والأراييح والطعوم ونتائجها[١٩].

ولكن الجاحظ قيد اللامسمى الأول بالبيان باللفظ:

لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره. وإنما يحيى تلك المعانى ذكرهم لها وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هى التى تقربها من الفهم وتجليها للعقل وتجعل الخفى منها ظاهراً، والغائب شاهداً، والبعيد قريباً[٢٠].

ورأى الجاحظ فى الإشارة وسيلة لتأدية خاص الخاص[٢١].

أفلا يكون مفهوم النصبة أيضا وسيلة لتقييد خاص الخاص المنصوب أمام الأنظار؟ إن النصبة ـ كما رأينا ـ أشكال فى العالم تدرك فى لحظة من اللحظات العابرة كما يدرك اللون الهجين أو الرائحة التى تثير فى النفس معانى غامضة ملتبسة.

لقد شعر الجاحظ بوجود «معان مشتركة وجهات ملتبسة» فبنى صرح البيان على أنقاض هذه المخاوف الدلالية، وبقيت هذه المعانى «الوحشية» على هامش نظريته فهى مفكّر فيه مقصى مكبوت.

وهذه المخاوف الدلالية ليست فى رأينا بمعزل عن المخاوف الدينية. فمفهوم البيان قد يكون حلاً لمشكل صمت العالم بعد انقطاع الوحى وغلق أبواب النبوة. فلابد أن تتكرر القراءة؛ قراءة كتاب الله المسطور وكتابه الحى المنصوب. إنه الخوف من الصمت ومن اليتم الدينى.

وهذه المخاوف ليست كذلك بمعزل عن قلق اعتزالى متعلّق بمشكل العدل الإلهى. يقول الجاحظ مبرراً حديثه عن الكلب والديك فى كتاب الحيوان:

فغشى [الله] ظاهرهما [أى الديك والكلب] بالبرهان وعمّ باطنهما بالحكم وهيّج على النظر فيهما والاعتبار بهما ليعلم كل ذى عقل أن الله عز وجل لم يدع شيئا غفلا غير موسوم، ونثراً غير منظوم، وسدى غير محفوظ، وأنه لا يخطئه من عجيب تقديره ولا يعطله من حلى تدبيره ولا من زينة الحكم وجلال قدرة البرهان[٢٢].

فالجاحظ من «أهل العدل والتوحيد» وليس من الغريب أن يكون حريصا على عقلنة الكون وعقلنة الخلق الإلهى. إنه الخوف من الفوضى ومن أن يكون كل شئ

سدى، وهو الخوف نفسه من اللامعنى ومن الصمت واليتم الدينيين.

إن تقييد المعانى بالبيان وملء العالم بالدلالة وتوحيد المدلولات فى اتجاه الكل الواحد أمر ليس بالهين. إنها محنة للمستدل. فهو يواجه عقبات كأداء، إحداها تكمن فى المنطلقات الميتافيزيقية ذاتها. فهى ـ بوصفها كلاً ـ بناء ميتافيزيقى يقوم على تناقضات (apories) لا فكاك منها. فمفهوم النصبة يبدو حلا نظريا لمعضلة التناقض بين مفارقة الله ومحايثته، ولكن الله يبقى مع ذلك غائبا وما تلك السيميائية الكلية إلا محاولة لاستحضاره. فالدليل يعوض دائما وأبداً مرجعا غائبا، وكلما كثرت الأدلة كانت دليلا على الغياب، بل على أن مرجعها قدّ من غياب. ثم إن علاقة الشبه بين العالم والله تطرح إشكالا؛ فكيف يكون كل شئ مجسداً حكمة الله ويكون مع ذلك عرضة للنقصان والفساد؟ ثم إذا كانت حكمة الله ظاهرة للعيان «تغشى ظاهر كل شئ» فما الداعى إلى إخراجها والكشف عنها؟ إذا كانت المدلولات محددة سلفا والمعانى مفضية إلى معنى وحيد أسمى فما يبقى للمفكر؟

إنه سيفصّل المجمل ويصف عجائب مخلوقات الله واحداً واحداً لكى يثبت المقدمات التى انطلق منها، وهذا دور تأويلى لا مناص منه. وسيخفى ـ ولا شك ـ عمليات بناء المعنى التى بيناها بمصادرة إظهار المعنى المخفى والحكمة التى «حشى» بها الكون.

ولكن المعانى الوحشية والشكوك تعود، وهنا تكمن صعوبة ثانية. إنها تعود بمجرد أن ينغلق باب «القديم» وينفتح باب «الحادث» وهو باب التجربة البشرية، وتزداد تناقضات الأبنية الميتافيزيقية لاصطدامها بالعالم. ولا شك أن كتابات الجاحظ منفتحة على هذه التجربة؛ فهو صاحب مذهب كلامى إلى جانب كونه وصّافا للعالم ولعصره ومجتمعه. ومن الطريف أن ننظر فى التفاعل بين منطلقاته النظرية التى تبحث فى الوجود وملاحظته الوقائع و«خاص الخاص» كأن يصطدم مثلا فى عالم الحيوان بما ليس حكمة بل فسادا وشذوذا.

ولكننا نترك هذا المبحث لكى نهتم بباب آخر تنفلت فيه المعانى من قيدها، وهو باب الشعر.

فنحن نجد ذكرا صريحا للنصبة فى ديوان ابن خفاجة الأندلسى (ت ٥٣٣ هـ)، وهو من الشعراء المتأخرين الذين جمعوا دواوينهم بأنفسهم ووضعوا لها مقدمات. وقد لقبه القدامى «بالجنان»، واعتبره المحدثون وصّافا للطبيعة، ولم تلفت النصبة اهتمام أى من الدارسين لشعره.

أول مثال نذكره قصيدته المشهورة فى الاعتبار بالقمر (٢٣) ـ وقد اشتهرت فى رأينا لغرابتها. فالقمر يرد فى الشعر عادة مشبها به أو يرد موصوفا باعتباره جزءا من لوحة، ولا تفرد له القصائد ولا يخاطب ولا ينادى. هكذا يقدم ابن خفاجة لقصيدته:

> وقال وقد طلع عليه القمر فى بعض ليالى أسفاره، فجعل يطرق فى معنى كسوفه وإقماره وعلة إهلاله تارة وسراره، ولزومه لمركزه مع انتقاله فى مداره معتبرا به بحسب قوة فهمه واستطاعته ومعتقدا أن ذلك معدود فى عبادة الله وطاعته لقوله تعالى: «إن فى خلق السماوات والأرض واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الألباب»، فقال وقد أقام معاينة تلك النصبة واستشراف تلك الحالة والهيئة، مقام المناجاة لمن خلا بنفسه يفكر ونظر نظر المرفق يعتبر..(٢٤)

إن المنطلق قرآنى، وهو تدبر الكون وتأمل آيات الله المعروضة على الأبصار. وفى هذه المقدمة ذكر لمفهوم النصبة وإحالة على تعريف الجاحظ لها، فهى «حالة» وهيئة. ولئن لم يكن القمر موضوعا تفرد له القصائد فهو موضوع قرآنى. فقد ذكر هذا الكوكب فى القرآن ثلاثا وعشرين مرة فى سياق الدلالة على عظمة الله وحكمته، مثال ذلك هذه الآية التى تكررت أربع مرات: «وسخر الشمس والقمر كل يجرى لأجل مسمى»(٢٥). ولكن هذه المقدمة ليست من جسد القصيدة لأنها من باب ما وراء الخطاب، والمشروع الدينى الذى رسمه الشاعر لنفسه لا يكاد يتحقق فى صلب القصيدة. وسنحاول

وصف الأزمات التى يتعرض إليها المعنى عند استنطاق الشاعر لهذا الدليل الذى لا يستدل وترجمته الحال إلى مقال:

١ ـ تتعطل قراءة النصبة ويتعثر الكشف عن الحكمة لأن المعنى الواضح أصبح سراً ونجوى: [من البسيط]

لقد أصخت إلى نجواك من قمر

وبت أدلج بين الوعى والنظر

ثم إن المتكلم أصبح يطلب من القمر أن ينطق وهو «الحال الدالة بدون لفظ». فكأنه لم يعد يرضى بالصمت ولم يعد يريد القيام بواجب الاستدلال:

وقد ملأت سواد العين من وضح

فقرّط السمع قرط الأنس من سمر

فلو جمعت إلى حسن محاورة

حزت الجمالين من خبر ومن خبر

٢ ـ لكن هذا التناقض مجال توتر يغذى القصيدة، ولذلك يعود المتكلم إلى مدلول النصبة ويرضى بصمت القمر:

وإن صمت ففى مرآك لى عظة

قد أفصحت لى عنها ألسن العبر

ولكن معنى هذه النصبة تعقد فلا يذكر الله ولا تذكر حكمته التى قدرت للقمر منازل[٢٦] وجعلته «يجرى لأجل مسمى وجعلته حسبانا»[٢٧]، وجعلته «نورا فى ظلمة الليل»[٢٨]، لا تذكر هذه المعانى القرآنية وإنما يذكر موت الإنسان وزواله، ويقارن ضمنا بينه وبين القمر. فالقمر خلافا للإنسان يغيب ثم يعود وينقص ثم يزيد وهو يبقى بعد هلاك الإنسان وتعطل دياره:

تمر من ناقص حورا ومكتمل

كورا ومن مرتق طورا ومنحدر

والناس من معرض يلهى وملتفت

يرعى ومن ذاهل ينسى ومدكر

تلهو بساحات أقوام تحدثنا

وقد مضوا فقضوا أنا على الأثر

ثم تنتهى القصيدة بالبكاء وفيه نفى لها بما أن البكاء لا لغوى:

فإن بكيت وقد يبكى الجليد فعن

شجو يفجر عين الماء فى الحجر

وليس هذا بالغريب؛ فالاعتبار كثيرا ما يعقبه الاستعبار، ولكن مشروع الشاعر كان التدبر واستنطاق الدليل الذى لا يستدل للاستدلال على قدرة الخالق، وكنا ننتظر تسبيحا لا بكاء. إن الدليل الذى لا يستدل لا يموت فى هذه الدنيا والدليل الذى يستدل يموت، ولذلك كان البكاء المنسوب إلى المتكلم تعبيرا عن الضياع وعن تعطل ملكة الاستدلال.

إن مرجع النصبة لا يضيع تماما وإنما تتعثر الإحالة وتصبح غير مباشرة؛ إذ يقف الموت واسطة بين القمر ومرجعه الإلهى. ويمكن أن نؤول أزمات المعنى على وجهين:

١ ـ أن علاقة الشبه المفترضة بين العالم والله تبطل؛ لأن الله الذى «نصب العالم دليلا على نفسه» أزلى، ففساد الكون وموت الإنسان الذى قبل أمانة الله نقط سوداء فى مرآة الله. ولكن تبقى العلاقة المجازية بين الخالق والمخلوق. فالموت من متعلقات الله بما أن الله قد خلقه. ولقد حاول القرآن أن يعقلن الموت بأن جعله «مقدرا» كالقمر بحسب آجال يعلمها الله وجعله خاضعا لمنطق الأخذ والعطاء؛ فالله يبسط الأرواح ثم يقبضها. ولكن هذه الحكمة تبقى حكمة سلبية مختلفة عن حكمة الخلق من عدم. إنه الشر وقد احتواه الخطاب الدينى، أو ما قد يكون خلقه الله «بيده اليسرى»[٢٩].

٢ ـ يمكن أن نذهب إلى أن العلاقة بين الله والموت استعارية بما أنهما يتبادلان الأدوار فى إفادة معنى النصبة. فهما مطلقان ومجهلان، الأول لا يدرك والثانى لا يعقل. إلا أن الأول مرئى متجسد والثانى لا مرئى. وقد رضخت القصيدة لوطأة التجربة البشرية فلم تفارق دائرة المرئى. والحال أن دلالة النصبة تفترض الانتقال من المرئى إلى اللامرئى.

هذا المثال الأول عن تحول معنى النصبة غير كاف. فهذه القصيدة تبدو للقارئ غير الساذج قصيدة عادية فى الاعتبار، غير جديرة بالاهتمام. وقد بدت لنا كذلك عند قراءتنا الأولى لها ثم سرعان ما حفت معانيها بعض الظلال، وجعلتنا نصوص أخرى للشاعر نفسه نعود إليها للبحث عما لا يتوقع.

ومن هذه النصوص مقطعة يصف فيها رأسين بشريين يعتبرهما نصبة [٣٠]. وقد وضع لها الشاعر مقدمة تبين ظروف قولها:

> وقال يصف خرقا مخوفا ورأسين قد وضعا على كدس صخر ببعض الطريق وأنشدها أبا محمد عبدالجليل بن وهبون ـ رحمه الله ـ وكان رفيقه فى سفره فتطير بها عبدالجليل، فأدركته الطيرة ثالث يومهما فقتل وسلب بعض متاع قائل الشعر: [من الطويل]

ألا رب رأس لا تزاور بينه
وبين أخيه والمحل قريب

أناف به صلد الصفا وهو منبر
وقام على أعلاه وهو خطيب

يقول: حذارا لا اغترارا فطالما
أناخ قتيل به ومرّ سليب

وينشدنا إنا غريبان ها هنا
وكل غريب للغريب نسيب

فإن لم يزره صاحب أو خليلة
فقد زاره نسر هناك وذيب

فها هو أما منظرا فهو ضاحك
إليك وأما نصبة فكئيب

لعل تغير معنى النصبة أوضح فى هذا النص: إنها ترتد إلى عالم الإنسان، لا فى مدلولها فحسب بل فى دالها أيضا؛ فهى ليست كوكبا اتخذ فى القرآن نفسه رمزاً لحكمة الله، بل هى أرضية من عالم الدليل الذى يستدل ويبين باللفظة. إلا أنهما رأسان لا يستدلان ولا يبينان، بل يستدل الشاعر بهما وينطقهما لأنه لا يكتفى بوصف «المنظر» بل يعتبر بالخبر، والاعتبار عبور من الظاهر إلى الدلالة الباطنة. إن مرجع النصبة هو الموت مرة أخرى، ولكنه الموت العنيف المنجر عن ظلم الإنسان للإنسان، وهو الموت الوحشى البيولوجى. فهذان الرأسان هما ما بقيا من جثتين لم تسترا ولم تكفنا ولم تواريا تحت التراب ولم تحاطا بطقوس الموت ورموزه. هذا العراء، عراء الجثتين، هو فى الحقيقة عراء فقدان المعنى وعراء اللامعقول. ونتذكر كلمات الجاحظ:

> ... ليعلم كل ذى عقل أنه لم يخلق الخلق سدى ولم يترك الصور هملا وليعلموا أن الله عز وجل لم يدع شيئا غفلا غير موسوم، ونثرا غير منظوم وسدى غير محفوظ...

فنتأكد أنها طمأنينة الخائف من ضياع المعنى الغيور على العدل الإلهى. فهذان الشخصان قد قتلا «سدى» وبقيت جثتاهما «هباء منثورا غير موسوم ولا محفوظ». وإن معانى الخوف والغربة والموت الوحشى المنبعثة من المقطعة قد منحتهما حسب ما جاء فى المقدمة ـ نوعا من القوة اللاقولية المفنية؛ فقد قتل سامع المقطعة وسرق متاع قائلها.

ولعل قضية المعنى هذه تتضح لنا إذا انتقلنا إلى خبر طريف عن ابن خفاجة لا نتخذه وثيقة عن حياة صاحبه بل نعتبره مبينا لمشهد القول الشعرى. يقول الضبى (ت ٥٩٩) فى (بغية الملتمس):

> أخبرنى بعض أشياخه عنه أنه [أى إبراهيم بن خفاجة] كان يخرج من جزيرة شقر وهى كانت وطنه فى أكثر الأوقات إلى بعض تلك الجبال التى تقرب من الجزيرة وحده فكان إذا صار بين جبلين نادى بأعلى صوته: «يا إبراهيم تموت» يعنى نفسه فيجيبه الصوت ولا يزال كذلك حتى يخر مغشيا عليه.[٣١]

إن قراءة أولى لهذا الخبر تضعنا مرة أخرى أمام حقيقة الموت باعتبارها مدلولا لما يدرك بالبصر أو بالسمع، فهى

للمرجع الذى عوض الله كما فى النصين السابقين. فكل ما فى العالم نصبة تقول للشاعر: تموت. ولكن الموت يتحقق مجازيا، فالجبال ترد صوت الشاعر فتقول له بلسان المقال: تموت، وهو يغمى عليه فيحقق ما تقوله الجبال مرددة لما قاله.

ولكننا إذا أمعنا النظر فى هذا الخبر وجدناه يعود بنا إلى قضية المرآة؛ فالشاعر يبحث عن صورته فى مرآة صوتية. وفعل الانعكاس مضاعف فى هذا المشهد. إنه ينادى نفسه وإن الجبال ترد إليه صوته وقد تضاعف الانعكاس فى المشهد وتكرر المشهد نفسه (أنه كان يخرج....»)؛ وهذا أمر خطير لا يمكن إلا أن يؤدى إلى الموت أو الجنون.

إن تجربة المرآة ـ كما يراها المحللون النفسانيون ـ تجربة مهيكلة للذات يعيشها الطفل فيشعر بحقيقته وبوحدة جسمه وذاته[٣٢]. ولكن المرآة يمكن أن تجعل المتمرئى ينفصل عن ذاته ويظل باحثا عن صورته المنفصلة عنه؛ فيكون هذا البحث مستحيلا مؤديا إلى الهلاك. ولا غرابة أن نجد نهيا عن التمرئى فى بعض النصوص الدينية. فقد جاء فى الحديث النبوى: لا يتمرأى أحدكم فى الماء؛ أي لا ينظر وجهه فيه[٣٣]. فلله وحده حق النظر فى المرآة لأنه نصب نفسه دليلا على نفسه ولأنه وحدة لا تنفصم. وقد تأله الشاعر فى ذلك الخبر لأنه أراد أن يسمع صوته وأن ينادى نفسه ويظهر لنفسه، فعاش استحالة هذا التأله واستحالة إيجاد نفسه المفقودة.

ولابد من ربط هذه النرجسية بالكلام والبيان، بما أن الجنون اعتلال لهذه الملكة. إنه «الحرية السلبية للكلام الذى لم يعد يبحث عن الاعتراف به»[٣٤]. فالهذيان كلام منكفئ على ذاته مستمتع بذاته لا يتخذه الهاذى وسيلة للتعبير بل يجسد نفسه ويمسرحها فيه فيلغى الآخر والعالم وتخرج الألفاظ وساوس ومعانى وحشية.

فالنصبة ظهور لمعنى الله، والبيان إظهار له. وليس يمكن الإظهار دون إخفاء لذات المظهر. أما الهذيان فهو تجل للذات فى حريتها السلبية وافتكاك للمرآة، ولذلك استعاذ منه الجاحظ فى مقدمة (البيان والتبيين).

ولنعد الآن إلى توضيح مسارنا فى هذا البحث. فقد انطلقنا من سيميائية العالم الكلية التى تمثل حصرا للمعانى، ومن النصبة باعتبارها نموذجا سلبيا للبيان يفترض اقتصادا ودرجة صفرا يكون فيها الخطاب شفافا كالماء أو كالمرآة. وحاولنا الحفر فى الأصول الأولى التى ينغرس فيها نموذج البيان الجمالى، فبينا قرابته بصورة الخلق الإلهى باعتباره ظهورا وإظهارا، ثم بينا انفلات المعانى وتغير مرجع النصبة من خلال نصوص شعرية، كان مشروعها النثرى الأول النصبة وإظهار آيات الله، ثم رددنا الخبر إلى جملة الإكراهات المسلطة على المتكلم، لأنه أوضح خطر النرجسية والهذيان واستحالة التأله. فكيف الخروج من الدور؟ وما مجال حرية منتج المعانى، خاصة الشاعر؟ هل يمكن اعتبار مجال الإنتاج الشعرى «أفقا مغلقا»[٣٥]؟ أليس عالم الإنسان عالم الفتحات والثغرات والشروخ؟

١ ـ إن الخبر الأخير يبين استحالة التأله وانغلاق الخطاب على ذاته. ولكن للمستحيل فى رأينا نمطا من الوجود يجعله قوة سلبية خلاقة تدفع التجربة إلى أبعد حدودها؛ إننا نحقق المستحيل من حيث لا يتحقق. فهو حالة قصوى تبين الحدود ولكن حدود الشئ انفتاح له. فالشعر منفتح منذ القديم على الجنون والهذيان. أما فى عصرنا الحديث، فإننا نجد وعيا بهذا الانفتاح و «موضعة» thémati-sation لهذه الرغبة فى استرداد المرآة. فهو أدب تغلب عليه النرجسية، وإن كانت نرجسية إبداعية شبيهة بالهذيان وإن كان هذيانا من الدرجة الثانية باحثا عن معقولية له.

إن الإكراهات الرمزية والثقافية التى انطلقنا منها تبين الحدود وتحذر وتمنع. ولكن كل مغلق ينغلق دون انفتاحه فينفتح، وكل ممنوع يتأسس بفعل خرقه ويتغذى.

٢ ـ إن الخوف من الوحدة واليتم يجعل الإنسان يستدعى الآخر ويبحث عن أصوات أخرى وإن كانت رجع الصدى لصوته. فيصادر على أن المعنى فى العالم، بل على أن كل العالم معنى، وعلى أن هذا المعنى هو الله. وعندها يكفى إظهار المعنى، بل يكفى اسم الإشارة أو الضمير الغائب الذى يردده المتصوفة إلى حد الإغماء. ولكن الشاعر، إذ يمسك باللغة، يحول وجهة اسم الإشارة ويغير الضمير ويتجه

نحو المطلق الأرضى السلبى الذى هو الموت عوض الاتجاه إلى الله. وقد بينا سهولة الانتقال من عالم مليء بالدلالة hyper-sémiotisé إلى عالم فقير إلى الدلالة hyposémiotisé، ولذلك فهو «باطل» كله. يريد المرء أن يكشف المعنى فينكشف، يريد أن يظهر الحكمة التى حشى بها الكون فيظهر الوساوس والأوهام والظنون التى بين حشاياه.

إن الجاحظ يترك اللامعنى وراءه ويؤسس عليه سيميائية العالم الكلية وأخلاقية الإظهار. أما الشاعر فينطلق من هذه السيميائية، وهذه الأخلاقية فيصل إلى اللامعنى. لكن هذا اللامعنى ينصهر فى القصيدة، فيصبح جزءا من معنى جديد مبنى تحيّنه القراءة الحديثة وتحين الهدم الذى انبنى عليه.

٣ ـ لا يمكن الإظهار دون إخفاء. فإظهار الله نفسه يقوم على مجاز؛ أى على إعراض عن المعانى اللغوية الأولى للأشياء للبحث عن مدلولها الأسمى. ثم إن الله يبقى باطنا لأنه لو أظهر نفسه تمام الإظهار لخرج من حد المطلق اللامتعين إلى حد النسبى المتعين. فلابد من إخفاء للمظهر وإلا ألغى وامتهن بالوصف. لابد، إذن، أن تعضد أخلاقية الإظهار جمالية للإخفاء حتى يمكن القول ويمكن الشعر.

إننا نقع فى وهم المثالية والماهوية من حيث لا نشعر إذا اتبعنا تحديدات النقاد القدامى والكثير من المحدثين واعتبرنا الشعر مجرد قوالب جاهزة وأنماطا ثابتة. فالنقد ماهوى، ولكن الشعر ـ كما بينا ـ مجال لرتجاج الماهيات.

وإننا ننسى الأساسى عندما نعزل النصوص والقضايا اللغوية والبلاغية عن المعانى الكبرى المتصلة فيها، وعن القوى الرمزية التى تحوى ذاكرة النصوص القديمة دون أن تبقى النصوص فى ربقتها.

إننا ولا شك نقارب هذه النصوص مثقلين بواجب البحث عن معقوليتها. ولكن السرور بالتقنيات الحديثة التى تمكن من أداء هذا الواجب قد يحجب عنا أمرين، أبرزناهما فى هذا البحث، هما العالم الذى تنغرس فيه النصوص والذوات المضطربة الممتحنة التى تختلج فيها. فهذا الولوع بالمنهج وبالشكل نوع من النرجسية العلمية. وما قلناه على الشاعر ينطبق علينا (إذا سلمنا بوجود تشاكل بين الخطاب وما وراء الخطاب). فعلينا أن نبحث عن مجال تتحقق فيه القراءة الحية دون أن تتخذ النصوص مرآة ودون أن نعتبرها كتابا كثيفا و «موضوعا» منفصلا.

فعلى قدر ولوعنا بالنجاعة يجب أن يكون بحثنا عن الحقيقة، وعن القوى الدلالية الفاعلة فينا وفيما نقرأ، وإلا ما وجدنا فى اليد بعد التنقيب والتفكيك سوى قبضة من الرماد المتكلس.

الهوامش:

(١) انظر: الحيوان، تح : عبدالسلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، ج ١، ص ٣٥.

والبيان والتبيين تح : عبدالسلام محمد هارون، بيروت، دار الفكر ط ٤، ج١، ص ٨١.

وانظر فى:

حمادى صمود: التفكير البلاغى عند العرب : أسسه وتطوره إلى القرن السادس، تونس، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١.

تحليلا لهذه النصوص وتعريفا بعلامية الجاحظ وتوضيحا لحدودها وبسطا لنظرية البيان.

(٢) الحيوان ج١، ص ٣٣.

(٣) انظر : Eco, U. Le signe, trad. J.M. Klinkenberg, Bux-elles, éd. Labor, 1988, p. 49.

(٤) انظر Greimas, A.J.: Du sens, Paris, éd. du seuil, 1970, p. 54.

(٥) انظر Chydenius, j. :La théories du symbolisme médiéval' in poétique n° 23, 1975,p. 324.

وانظر فى العدد نفسه من المجلة نفسها:

Strubel, A: "Allegoria in factis"et " Allegoria in verbis" p.p 342-357.

(٦) فى المعنى ص ص 189-190.

(٧) البقرة ٢، الآية ٢٦ .

(٨) الحيوان ج ١، ص ٤٥.

(٩) انظر هذا المفهوم المهم فى El 2 "mazhar" VI pp. 944-5. D. Mac Eoin.

وانظر:

وقد عبر عنه هانري كوربان بـ «الأشكال الفيضية» formes épipha-niques - انظر: Corbin, H.: Histoire de la philosphie isla mique, galimard 1986 (Mazhar) Paris, P 534

(١٠) التهانوى محمد على، الكشاف، بيروت، دار صادر م ٢، ص ٤٩٢.

(١١) الجاحظ، مجموعة رسائل، القاهرة، مطبعة التقدم ١٩٠٤، ص١٣٧. ولنا عودة إلى هذا النص فى بحث آخر.

(١٢) الحيوان ج ١، ص ٣٦.

(١٣) الحيوان ج ١، ص ٤٥.

(١٤) التفكير البلاغى، ص ١٦٠.

(١٥) البيان والتبيين، ص ٧٤.

(١٦) ' Réflexions sur la création artistique selon Alain" in Revue de métaphysique et de morale (Avril - juin 1992) p. 171.

نقلا عن :

Derrida, j.: L écriture et la différence, paris éd. du seuil, 1967, p 21.

(١٧) الحيوان ج ٥، ص ٢٠١ وانظر تحليل هذه الشواهد فى التفكير البلاغى، فصل «مفهوم البيان» عند الجاحظ.

(١٨) البيان والتبيين ج ١ ص ٧٥.

(١٩) الحيوان، ج٥، ص ٢٠١.

(٢٠) البيان والتبيين ج ١، ص ٧٥.

(٢١) التفكير البلاغى، ص ص ١٧٠ ـ ١٧٤.

(٢٢) الحيوان ٢، ص ١٠٩.

(٢٣) ابن خفاجة، الديوان، تح سيد غازى، الإسكندرية، منشأة المعارف ـ ط٢، ص ص ١٣٠ـ ١٣١.

(٢٤) كذا، وفى النص اضطراب لم ينبه إليه المحقق.

(٢٥) الرعد ١٣، الآية ٢، الزمر ٣٩ الآية ٥، فاطر ٣٥، الآية ١٣؛ لقمان ٣١، الآية ٢٩.

(٢٦) يس ٣٦، الآية ٣٩.

(٢٧) الأنعام ٦ الآية ٩٦؛ الرحمن ٥٥، الآية ٥.

(٢٨) نوح ٧١، الآية ١٦؛ يونس ١٠، الآية ٥.

(٢٩) العبارة لكارل بارت Darl Barth وهى ترد فى سياق علم الربوبية المسيحى وفى استعمالها شئ من التجوز انظر:

Ricoeur, P, Le Mal: **un déf iya la philosophie et a la théologie**, Genéve, Labor et Fides 1986, p. 34.

(٣٠) ديوان ابن خفاجة، ص ص ١٣٥ـ ١٣٦.

(٣١) الضبى، بغية الملتمس، مجريط، مطبع روخس١٨٨٤، ص ص ٢٠٢-٢٠٣.

(٣٢) Lacan. **Ecrits l paris**, ´ed du seuil, 1966 pp-97 (le stade du miroir comme formateur de la fonction du je)

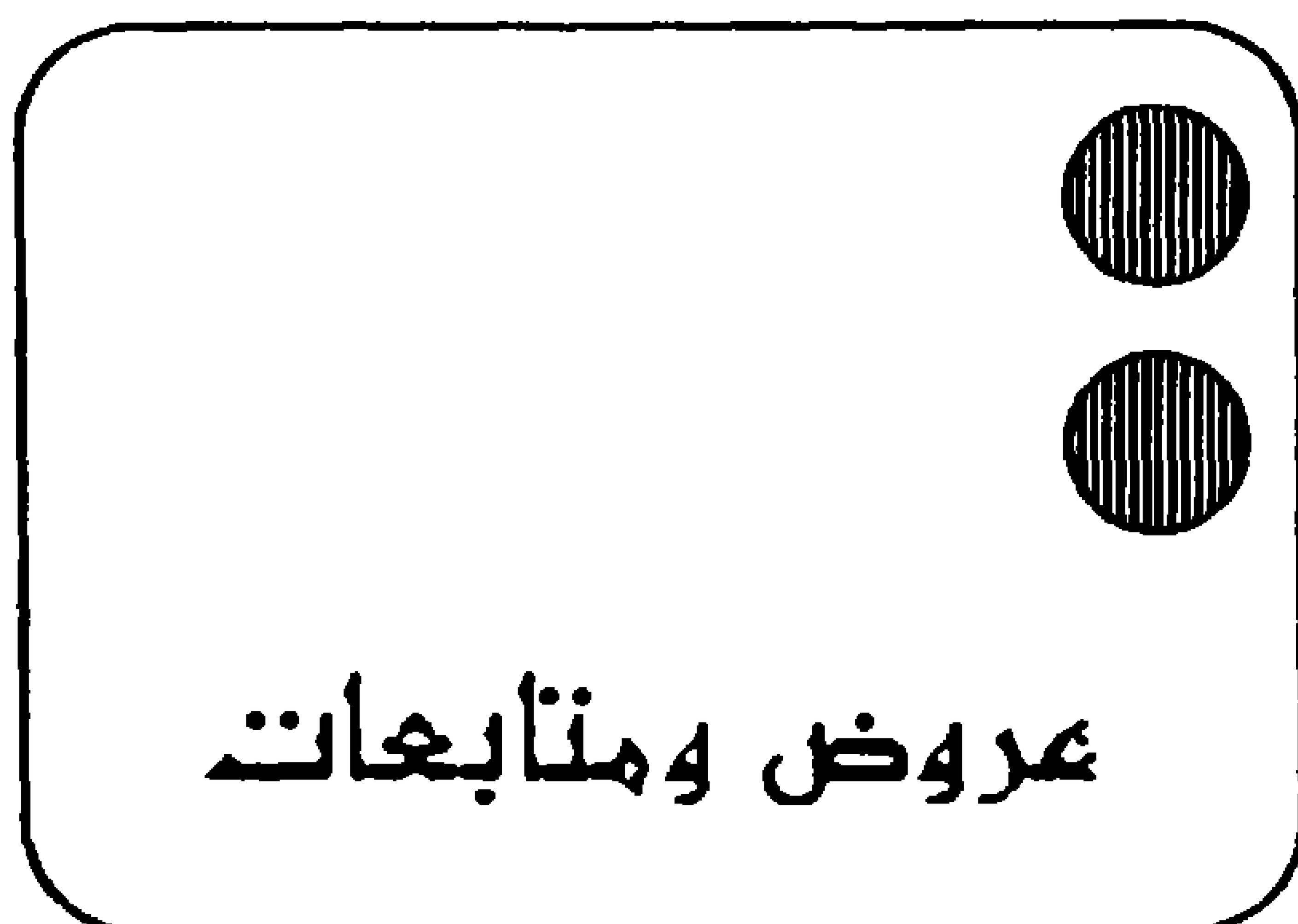
(٣٣) لسان العرب، دار المعارف ١٥٤٠/٣ (مادة رأى) ولم أجده فى معجم فنسك.

(٣٤) لاكان، كتابات، ص ١٣٢.

(٣٥) يرد هذا المفهوم فى: شكرى المبخوت: جمالية الألفة: النص ومتقبله فى التراث النقدى، تونس، بيت الحكمة ١٩٩٣ ص ص١٣٠ـ ١٣٧ وقد جعل الكاتب هذا المفهوم نسبيا فى الصفحات الموالية: «لم يكن عمود الشعر ـ باعتباره نظام قراءة يحدد معايير الجمال الأدبى ـ أفقا منغلقا تمام الانغلاق، ولكنه مثل مسار تداخلت فيه ـ تدريجيا ـ التجارب الشعرية قديمها وحديثها» (١٣٧).

فما ليس منغلقا تمام الانغلاق مفتوح من وجهة نظرنا. وفى الفصل بين قراءة سكونية ترى الثوابت فى السنة الشعرية وقراءة زمنية تبين الحركية داخلها وتكون بمثابة نقيض الأطروحة للقراءة الأولى تكلف نحن اليوم فى غنى عنه




عروض ومتابعات



المصريون بين التاريخ والرواية

عرض: سمية رمضان*

يمثل كتاب سامية محرز (الكتاب المصريون بين التاريخ والرواية) الرد العملي على الكثير من التساؤلات التى تخص [illegible] في بلاد العالم الثالث وموقفه من التحديات المفروضة عليه، محليا وعالميا، فى مرحلة ما بعد الاستعمار، أو مرحلة الاستعمار المستتر. ويبشر الكتاب ببداية حقبة جديدة يرى فيها مثقف العالم الثالث نفسه فى دور مختلف عن الأجداد الذين تحملوا نير التنوير، فحملوا مشاعله تحت وطأة الانبهار بالغرب من منطلقات الإحساس بالدونية تجاهه، دون تطلع للتأثير فى مناخ الثقافة العالمية، وإن ظل ذلك حلم الكثيرين. أما الآن فقد اختلفت أمور كثيرة وأصبح واضحا أن تأثيرنا على المستوى العالمى ثقافيا بات أمرا [illegible] خلال الحقبة القادمة، وأن ذلك سوف يكون على يد فئة من مثقفينا ـ يمثل إدوارد سعيد (الأب الروحى لها) أعلى نقطة فى إنجازها حتى الآن ـ لما تقدمه من حلول مبدعة للموقف المتناقض الذى يجد المثقف ابن العالم الثالث نفسه فيه أيا كانت ميوله السياسية بسبب ظروف تاريخية لم يكن له فيها يد، والتى بدأت تتبوأ مركز الجسر بين الحضارات والثقافات.

اختيار سامية محرز إذن الكتابة بالانجليزية فى مواضيع عربية (وهى التى تتقن الفرنسية أيضًا)، وكما هو حال عرب آخرين أمثال فدوى مالطى دوجلاس وفريال غزول، كمال أبى ديب وصبرى حافظ) يمثل منعطفا جديدا فى جدلية العلاقة بين الشرق والغرب، ينتقل بها من مستوى حوار الطرشان إلى مستوى الحوار الحقيقى، ويؤرخ لانتهاء فترة الوصاية التى فرضها الغرب على ثقافتنا، منذ أن «اكتشفنا»[1] (وهو الأمر الذى ترتب عليه اكتشافنا لأنفسنا من خلال عيون الغرب) بسبب هيمنته على وسائل المعرفة، وامتلاكه ختم المصداقية، وسلطة تهميش كل ما يقع خارج بؤرة مصالحه. أما الآن، فإن وجهة نظرنا فى ثقافتنا وآدابنا

---

* مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة.

تصل إلى العالم من خلال أقلام عربية ـ أقدر ولا شك على تقييم إبداعات كتابنا بأى لغة ـ وذلك عن طريق لغة اختارها العالم تلقائيا بديلا عمليا عن حلم الاسبرانتو القديم، ألا وهى الإنجليزية. ومما يزيد من تأثير هذه الموجة الاستقلالية الجديدة فى عالمنا أن مثقف العالم الثالث، كاتب الإنجليزية، ليس صوتا يصرخ فى البرية، فهناك أصوات حرة فى الغرب تقف للمرة الأولى بلا ازدواجية إلى جانبه فى معركته الجديدة، له فيها سند العائلة الفكرية التى تضم أسماء لامعة، مثل نعوم تشومسكى وإدوارد سعيد وآخرين أصغر سنا أمثال تيموثى ميتشل وجوديث تاكر وفدوى مالطى دوجلاس. أى أن هوية مثل هذا الكاتب الجغرافية أصبحت لا تهم بالقدر الذى تهم هويته الفكرية القائمة على مبدأ التحرر من التبعية لخطاب السلطة الغربى الرسمى، فصارت اللغات الغربية ذاتها تستخدم لاستكمال الاستقلال السياسى بالاستقلال الفكرى، وهو القضية والهم الأكبر لكثير من مثقفى العالم الثالث فى «النظام الجديد». والمثير أيضاً أن تلك الهوية الفكرية الجديدة ـ وإن استمدت نظريتها من دريدا أو بارت أو تودوروف أو لوتمان ـ تطبق نظريات البنيوية والتفكيكية والسيميوطيقا بتصرف يثرى مجالات الأدب والثقافة والتاريخ فى عالم طمست «روايته»[٢] فى الوقت نفسه الذى تدنو بنا من حلول جديدة لأزمة المعنى المفتقد (الناتجة عن الإيغال فى الاهتمام بالشكل)، لأنها تعبير عن نظرة ثورية مستمدة من روح قضية بعينها، هى قضية المساواة بين الشعوب.

من هنا جاءت أهمية كتاب سامية محرز. فهو عمل من تلك الأعمال التى تشهدها الآونة الأخيرة وتثبت أحقية الناقد العربى فى التعليق على أدب أمته، وذلك دون أن يضرب عرض الحائط بما توصلت إليه النظرية النقدية الغربية، مستخدما لغة عالمية وبالتالى يضع «روايتنا» على قدم المساواة مع تلك «الرؤية» الأخرى لتاريخنا الثقافى والاجتماعى والأدبى التى همشت إنجازاتنا لامتلاكها لغة الخطاب المهيمن فعلاً ومجازاً، اقتصاديا وأدبيا. ويزيد من أبعاد الكتاب انتماء الكاتبة إلى هذه العائلة الفكرية التى وصفناها لتونا، والتى تعمل جاهدة على توفير الخلفية التاريخية والثقافية التى طالما ظهر الأدب العربى الحديث عاريا منها على ساحة العالمية[٣] فبدت نماذجه المترجمة كأنها إنجازات فردية واستثنائية لعدم وضوح اندراجها فى سياق متعارف على تراثه. وفى اعتقادى أن جانبا مهما من هذا الكتاب ينبع من قدرة الكاتبة على ملء هذا الفراغ واستنطاق هذه الخلفية الثقافية الثرية، من خلال النصوص التى اختارتها، لإظهار ارتباط تلك النماذج بالسياقات الاجتماعية الثقافية والتاريخية المصرية، فيتنبه القارئ الأجنبى إلى أن تذوق مثل هذا الأدب يتطلب معرفة بسياقاته الواقعة خارج النص الحالى، وأن تلك الضرورة لا تعنى أنه أدب أقل جمالا أو قدرة على استلهام الحالة الإنسانية بقدر ما يعنى أن تجليات الحالة الإنسانية خارج نطاق التميز اليورو/ أمريكى لم تؤخذ فى الحسبان، إلا من منظور مصلحة الاستعمار الذى تحكم فى إملاء مبادئ الذوق العام لأمد طال. وتذكرنا محرز بذلك حين تقتبس من تيرى إيجلتون الكلمات الآتية:

> ليس الأمر وكأننا نملك حقائق معرفية من الممكن أن نشوهها عن طريق إطلاق الأحكام، أو بسبب اهتماماتنا بأشياء دون أخرى... ولكن الأمر الواضح هو أنه دون مصالح واهتمامات بعينها لا تكون لدينا معرفة أصلا... إن المصالح جزء لا يتجزأ مما نريد معرفته .

وكما أن ذلك يعد تلخيصا لموقف الغرب من آدابنا ـ كان إدوارد سعيد قد أفاض فى وصفه ـ فإنه أيضاً ينبهنا فى الوقت نفسه إلى ضرورة أخذ ما يقوله النقاد الغربيون بخصوص ثقافاتهم فى الاعتبار، كما تقول محرز، وينبهنا كذلك إلى أنه آن الأوان ليشارك الناقد العربى فى حركة النقد العالمية من خلال اهتمامه بمسألة التبعية الفكرية والاستعمار الثقافى، أو على حد قول الكاتبة:

> أن يتحرك ناقد الأدب العربى من التقليد إلى الخلق والإبداع، أن نقرأ ونتعرف المعرفة النظرية من العالم الأول ولكن وهذا هو الأهم ـ أن نهضمها ونناقشها ونفككها أيضاً[٤] .

ومن هذا المنطلق وبهذا المفهوم، تبدأ محرز فى استلهام فوكو وسعيد إلى جانب كرستيفا وإيجلتون وبارت وجينيت

فى تحليل نصوص من كتابات نجيب محفوظ وجمال الغيطانى وصنع الله ابراهيم معبرة عن هدفها بأنه:

تضييق الفجوة بين ما هو تاريخى وما هو أدبى، الشخصى والجماعى، الجمالى وما ينبع من الإيديولوجية(٥).

وذلك فى إطار أطروحة واضحة وصريحة، ألا وهى أن الحدود الصارمة بين دراسة الأدب ودراسة التاريخ حدود واهية، كما تشهد كتابات نقاد الأدب أمثال جولدمان وجيمسون وإيجلتون وإدوارد سعيد من جهة، وكتابات المؤرخين من أمثال بول فين، وميشيل فوكو، ودومينيك لاكابرا من جهة أخرى. وتصل، استدلالا بهذه النماذج التى تذوب فيها الحدود بين النقد الأدبى والتحليل التاريخى، إلى نتيجة، مؤداها أن المؤرخ والأديب يشتركان فى هدف واحد هو تحويل الحياة أو الواقع إلى بنيات للمعنى، مما يشير إلى أن هؤلاء الكتاب ليس فى مقدورهم اتخاذ موقف محايد مما يسردون. فالمؤرخون ـ مثلهم مثل الروائيين ـ يصنعون عوالم قائمة بذاتها يقومون فيها بتقديم وتمثيل أفراد ومجموعات تتحكم فيها مساحة وزمن يخص هذه العوالم دون غيرها. وعلاقة الأدب بالتاريخ علاقة متشابكة ومتداخلة، علاقة إثراء متبادل يفيد منه المجتمع، وذلك لما يوفره الرواة المحدثون من ثقافة مضادة من خلال سرد مضاد يستنطق نقاط الصمت فى رواية التاريخ المصرى، على الأقل فى الروايات التى اختصها الكتاب.

ومن الواضح أن نجيب محفوظ يشكل الأرضية المطاطة التى تنطلق منها محرز فى دراستها الممتعة، فتخصص الفصلين الأول والثانى لتحليل علاقة كل من محفوظ وصنع الله إبراهيم بالسلطة، وطريقة كل منهما فى التعامل مع ما يعوق إنتاج النص الأدبى فى مناخ يتخذ الرقيب فيه صورة ضابط مباحث أمن الدولة. كما تستلهم محفوظ فى الحديث عن جمال الغيطانى والتأريخ للقاهرة، ثم تفرد له فصلا خاصا تحلل فيه رواية (يوم قتل الزعيم). إلا أن محفوظ يتوارى فى نهاية الكتاب الذى تختتمه محرز بدراسة مطولة لرواية صنع الله إبراهيم (ذات). والنصوص التى وقع عليها اختيار محرز للدراسة هى (تلك الرائحة) و (ذات) و (خطط الغيطانى) و (الزينى بركات) و (يوم قتل الزعيم).

وتتضح لنا أهمية اختيارات محرز عندما ندرك أن التحدى الملازم لفرضية الكتاب يكمن فى كيفية توفير سياق Con-text للنص Text العربى فى أقل مساحة ممكنة لموضوع النقد. فالناقد للأدب العربى بالإنجليزية يعلم تماما أنه يعمل وحده فى حقل التعريف بأدبه وخلفياته، بما أن عمله يقع على هامش الخطاب المسيطر عالميا، وأن الجهل بمادته مستشر فى العالم، وأنه يخوض معركته وحده دون مؤازرة وسائل الإعلام المهيمنة عالميا، بل إنه فى الواقع يعمل فى مواجهة هذه الوسائل ذاتها كى يستخلص مساحة «نصية» ينظر فيها بعين الاعتبار، ليس لحقل تخصصه فقط، ولكن لحركات ودوافع ووجدان وثقافة الشعوب التى يمثل هذا الأدب جزءاً من «روايتها»، أيضًا. ومن هنا كانت أهمية اختيار ماذا يقال، وبأى قدر من الإسهاب يقال؛ بمعنى أن سامية محرز مثلا يقع عليها، إلى جانب أعباء الكتابة الأخرى، عبء استنباط النقاط التى قد تكون بديهية للقارئ العربى، إلا أنها قد تقع فى ظلال الجهل بالنسبة إلى قارئ الإنجليزية، مثل مدى عمق الشرخ الذى تمثله هزيمة ٦٧ فى وجدان الشعب المصرى، أو أهمية الصحافة فى تطور اللغة والدور الذى لعبته فى نشر الأدب الحديث، أو تداعيات وتاريخ كلمة «خطط» على سبيل المثال. فإذا نجح الناقد فى التوصل إلى الموازنة المناسبة فى الاختيار الدقيق للنصوص المراد تحليلها وتوثيق صلة السياق التاريخى والثقافى بنظرية الأدب الحديثة، أصبح بإمكان النقد أن يكون خلاقا وإن لم يبتدع نظرية. وعليه، فإن تحليل محرز يبدأ فى تفكيك النص من حيث هو بديل لرواية التاريخ المسرودة من وجهة نظر السلطة. بمعنى أن الغيطانى ـ على سبيل المثال ـ حين يسعى، حسب تحليل محرز، إلى تقويض الحدود بين التاريخ والرواية فى روايته (خطط الغيطانى) إنما يفعل ذلك بهدف استنطاق مواضع الصمت فى التاريخ «الرسمى»؛ فيقدم لنا نصا يسعى إلى محاكاة جنس الخطط فى مظهره المألوف ولكن لغرض يختلف. إن خطط المقريزى وعلى مبارك تحيل(٦) الإقليم الموصوف (مصر) إلى سلطة بعينها (المماليك فى حالة المقريزى وأسرة محمد على عند على مبارك)، أما الغيطانى

فيؤرخ للمدينة المعاصرة كي ينتقد السلطة المعاصرة من خلال بنية المدينة، ودلالات هذه البنية، وهو عكس هدف الخطة التقليدية. ومحرز تعقد مقارنات عدة بين محفوظ والغيطاني بوصفهما مؤرخين للمدينة (القاهرة)، إلا أن الفارق بينهما يكمن في نظرها في أن محفوظ يركز جهوده على الجماعي المستمر عبر الزمان، أما الغيطاني فيهتم أساسا بلحظات تكرار الانشطار في ذات هذا الجماعي، والنتيجة في الحالتين هي شحذ الوعي. إن نجيب محفوظ يوفر للذاكرة الجماعية المعرفة اللازمة ويعطيها صوته مما ينتج عنه رواية بديلة لرواية السلطة. (يوم قتل الزعيم) مثلا رواية تدور حول المتغيرات التي نجمت عن سياسة الانفتاح مما أدى في النهاية إلى مقتل السادات، أي أنها ليست رواية عن مقتل السادات وإنما هي رواية تؤرخ لمصر في عهد السادات، وتوفر للقارئ قراءة في خطاب السلطة تختلف عما كانت السلطة تروجه عن نفسها، وعن تاريخ مصر الحديث، وذلك في سبيل خلق وعي مضاد يشحذ الذاكرة الجماعية وينبهها إلى كذب الراوي الآخر. فمن القائل مثلا بفشل ثورة ١٩؟ إلا أن ذلك لا يعني أن العلاقة الجدلية بين راوي الذاكرة الجماعية وراوي السلطة تنتهي عند هذه النقطة؛ فالراوي الآخر لن يتخلى عن روايته الكاذبة، وبالتالي فإن الروايتين، الرسمية والمضادة، مستمرتان.

أما (الزيني بركات) للغيطاني فتعتبرها محرز مثلاً لما تسميه «استراتيجية السرد ضد السلطة». وذلك لأن الرواية تتخذ من الحقبة بين ١٥٠٧ و ١٥١٨ مثالا لواقع ٦٧ وما قبلها، وترسم حال الدولة البوليسية قبيل دخول الأتراك عن طريق بنية سردية تحاكي تاريخ ابن إياس، فتخلق بذلك ما سماه جيرارد جينيت «النصية العالية» hypertextuality، وهي العلاقة التي تصل نص ما يسميه جينيت النص العالي hypertext بنص سابق عليه، وهو ما يسمى بالنص المنخفض hypotext. والنصية العالية علاقة تعمل على مستويين: مستوى المحاكاة الساخرة parody ومستوى «الباستيش» (المقابسة) وهو استعمال أكثر من عنصر في خلق صورة ما.

وينحو الغيطاني إلى محاكاة أسلوب ابن إياس كما يستغل المقابلات juxtaposition، حيث يقدم أسلوبًا خطابيا في مقابل أسلوب آخر بغرض المراوغة، وذلك في سبيل نقد السلطة دون مواجهتها مباشرة. فهو يخلق عالم يضاهي تاريخ ١٩٦٧ ووقائعها، من سيطرة الدولة البوليسية والتعتيم على الهزيمة وشخصية عبد الناصر المثيرة للتساؤلات، ويستقي هذا العالم من تاريخ غزو الأتراك لمصر وانهزام قنصوة الغوري، باستعمال لغة ذاك العصر. أما (ذات) التي تخصها الكاتبة بالفصل الأخير، فهي رواية تعيد عن طريق الكولاج تأثير أخبار الصحف ــ التي تسميها محرز التاريخ الرسمي المعاصر ــ على شخوص الرواية، وبذا تخلق علاقة مباشرة بين رواية السلطة والناس العاديين. إلا أن (ذات) تثير اهتمامنا أيضًا بسبب اختلاف علاقتها بالسلطة عن علاقة (تلك الرائحة) مثلا، التي يحكي خط سير نشرها جزءا من تاريخ حظر التعبير، سواء كان ذلك بسبب اختلاف الكاتب إيديولوجيا مع السلطة، أو لأن ما كتب يخدش الذوق العام!؛ فـ (ذات) كانت مرشحة للفوز بالجائزة التي حصل عليها في النهاية عبد الفتاح الجمل عن (محب) في معرض كتاب القاهرة الدولي الأخير. وتعلق محرز على ذلك بأنه يبدو أن مساحة ما أفسحت أخيرا للإبداع السردي الذي كانت السلطة تعتبره جزءاً لا يتجزأ من اهتماماتها، بدليل ما حدث لـ (تلك الرائحة) في الستينيات. ومحرز لا تعمم تحليلها، للنصوص التي اختارتها، على الكتابة التي لا تتخذ من الرواية الرسمية للتاريخ «فعلا عليها رده». ولكن لا يسعنا هنا إلا التساؤل مع الكاتبة عن مدى تميز مثل هذه الأعمال الأخرى، وإن كان الإبداع يتأثر سلبيا بمناخ سياسي أكثر تسامحا، وهل يعني ذلك اختلاف نظرة المبدع في العالم الثالث إلى دوره السردي عن مثيله في العالم الأول؟

وهي الأسئلة الكامنة وراء فكرة الكتاب الأساسية، الدافعة إلى توجهاته. وقد يبدو أحيانا للقارئ أن محرز تشرد عن أطروحتها التي تدور كما سبق حول دور الروائي المصري المعاصر بوصفه مؤرخًا نقيضًا للسلطة، وخطابه نقيضًا لخطابها، وهو ما يلفت نظرنا إليه إبراهيم فتحي في عرضه المكثف المتكامل للكتاب في «أخبار الأدب» (٩٤/٤/١٠). إلا أن ما يبدو شروداً قد يكون السبب فيه أن فصول الكتاب كانت قد كتبت على هيئة مقالات على مدى ثماني سنوات

ثم جمعت، وبالتالى فإن لكل مقالة مدخلاً يختلف عن الأخريات فى الكثير. ولكن مما لا شك فيه أن محرز كانت تكتب من المنطلقات ذاتها طوال الوقت، وأن رؤيتها كانت واحدة طوال الوقت، وأن الشيء اليسير جدا من التحقيق كان ليتلافى نقل الشعور أحياناً للقارئ بأن ما يقرأ هو مقالات كتبت متفرقة وليس كتابا كتب بشكل إجمالى.

الهوامش:

(١) بمعنى درسنا من وجهة نظره ومن منطلق مصالحه كمستعمر. انظر فى تلك القضية كتاب إدوارد سعيد: الاستشراق.

(٢) هنا بمعنى version وإن لم ينتف عنها معنى narrative فى الوقت، ذاته هى القضية التى تمثل أحد محاور كتاب إدوارد سعيد الأخير (الثقافة والإمبريالية).

(٣) انظر على سبيل المثال خطاب نجيب محفوظ عند تسلمه جائزة نوبل الذى يعرف فيه الكاتب (وإن اضطر للإيجاز الشديد) العالم بينابيع ثقافته ويسوق مثالين أحدهما من مصر الفرعونية والآخر من التاريخ الاسلامى ليثبت احترام المسلمين للكتب.

(٤) S. Mehrez. **Egyptian Writers Between History and Fiction**. AUC Press. Cairo: 1994. p.

(٥) ibid.

(٦) بمعنى أنها أعمال كتبت بإيعاز من السلطة وبالتالى فهى جزء لا يتجزأ من خطاب السلطة.



ابن رشد والتراث العقلانى فى الشرق والغرب

عرض مجلة ألف [عدد ١٦ سنة ١٩٩٦م]

هالة فؤاد*

هناك كثرة من القراءات المنهجية المتنوعة التى تناولت النصوص التراثية حتى الآن، ولكن البحث والحفر المعرفى فى أعماق هذه النصوص، يكشف لنا عن مدى جهلنا بها، ومدى ثراء هذه النصوص وبكارتها.

كانت هذه هى النتيجة النهائية التى تيقنت منها بعد أن قرأت هذا العدد الجاد المتميز من مجلة «ألف» عن «ابن رشد»؛ إذ يمثل هذا المفكر ذو الوجوه المتعددة نموذجا مكثفا للإشكال التراثى من حيث صياغته لنص مفتوح على احتمالات القراءات المتنوعة، شديدة الاختلاف والتباين. ولقد أثارت الدراسات التى تضمنها العدد العديد من القضايا الخلافية حول ابن رشد من زوايا منهجية متنوعة وجديدة. وسنحاول تصنيف هذه الدراسات كما يلى:

أولا: دراسات ركزت على البعد الإيديولوجى، إذ اهتمت بالعلاقة ذات الطابع الإشكالى لابن رشد بسياقه السياسى/ الاجتماعى/ العقائدى/ الثقافى. وقد تجاوبت هذه الدراسات فيما بينها بصورة لافتة، مؤكدة البعد الأصولى فى فكر ابن رشد، ودوره الفعال فى تأسيس خطاب سلطوى يكرس قيم الدولة الموحدية صاحبة المشروع الأصولى الوحدوى. إن الدراسات جميعا تنطلق من محاولة إعادة النظر فى المسلمات الشائعة حول مدى عقلانية فلسفة ابن رشد وتنويريتها، وما يترتب عليها من استدعاء إيديولوجى له بوصفه النموذج العقلانى الفذ القادر على مواجهة المد الأصولى. إنها ليست محاولة لهدم هذه التصورات بقدر ما هى محاولة لإعادة إنتاج فهم حقيقى لتراثنا، ومن ثم أنفسنا وواقعنا. وسنضيف إلى هذه الدراسات دراسة تركز على البعد الإيديولوجى لا فى الخطاب الرشدى، ولكن فى قراءات الرشديين العرب المعاصرين له.

* قسم الفلسفة، كلية الآداب بجامعة القاهرة.

ثانيا: دراسات ركزت على علاقات النص الرشدى بالغرب الوسيط/ الحديث/ المعاصر، وهو الأمر الذى يدخلنا فى منطقة شديدة الخطورة والغواية؛ إذ قد تنزلق خطى الباحث فيقع فى الممارسة المنهجية العقيمة لنظرية (التأثر والتأثير)، تلك النظرية الاستشراقية الثاوية. أو أن يتسلح بوعى منهجى ناضج قادر على الخوض فى هذه المقارنات دون إغفال التباينات الأساسية بين السياقات الحضارية موضع المقارنة، مما يؤدى لإنتاج فهم عميق للموضوعات المقارنة، ولطبيعة العلاقة الجدلية القائمة بينهما.

واللافت فى هذه الدراسات، بشكل عام، هو محاولة بعث ابن رشد بوصفه إمكانا خصباً للتواصل والتلاقح الثقافى بين الشرق والغرب، لكن من منطلق سيطرة المعايير والمفاهيم الغربية الحديثة والمعاصرة.

ثالثا: دراسات ركزت على البعد المعرفى، وتوقفت عند النص الرشدى وتفاصيله، والحلول التى طرحها للمشكلات الفقهية والعلمية. ويمكننا أن ندرج فى هذا السياق دراسة متفردة حاولت تحليل علاقة الخطاب الرشدى بالخطاب الصوفى ممثلا فى ابن عربى.

ولنبدأ بالعرض لكل مجموعة على حدة، مفردين لكل مقال حيزا خاصا به.

* *

دراسات المجموعة الأولى (البعد الإيديولوجى)

المقال الأول

نصر أبو زيد «خطاب ابن رشد بين حق المعرفة وضغوط الخطاب النقيض»

وأول ما يلفتنا فى هذا المقال هو التمهيد؛ إذ يقدم الباحث تحليلا مهما وموجزا لطبيعة الأزمة التى يعانيها المفكر المجدد حين يصطدم بالطبيعة المعرفية الثابتة لبنية الوعى التقليدى، مناقشا كيفية تشكل هذه البنية، واكتساب مكوناتها الفكرية سمات القداسة والثبات العقيدى عبر التكرار والترديد الدائم لها. إنه الأمر الذى يجعل أية محاولة لمناقشتها مساسا بقداستها، واصطداما عنيفا بأنصارها التقليديين الذين يمارسون سطوتهم باسم الدفاع عن العقيدة، والكيان الاجتماعى ضد الأفكار الجديدة الهدامة. إن النتيجة النهائية لهذا الصراع هى الاغتيال الحقيقى، وليس المجازى، للمفكر المجدد وأفكاره، بمعنى سلب الحياة والقضاء على الحضور، والإقصاء لكون آخر.

وحتى لايقع المفكر المجدد تحت وطأة ضغط الخطاب التقليدى النقيض، فيضطر من أجل الدفاع عن نفسه وأفكاره إلى إنتاج خطاب مهادن له طابع سياسى نفعى ردئ ينطوى على التراجع والاستسلام. فإن الحل الوحيد لمواجهة هذا المأزق هو «المواجهة المعرفية»، أو كما قال الشيخ أمين الخولى «قتل القديم بحثا»؛ إذ يرى الباحث الدعوة المتضمنة فى هذا القول أساسا لكل تجديد، وهى تعنى لديه البحث التحليلى النقدى للأفكار والمسلمات القديمة، للكشف عن جذورها وفحص دلالتها فى سياق تكونها التاريخى والاجتماعى، مما يزيل عنها سمت القداسة، ويردها إلى أصولها بوصفها أفكارا لاعقائد، وهو ما يعنى إمكان مناقشتها على أرضية عقلية محضة.

وينطلق الباحث من هذا التمهيد النظرى إلى الدرس التطبيقى؛ حيث يتجلى ابن رشد بوصفه نموذجا مجسداً للمفكر المجدد الواقع تحت وطأة ضغوط الخطاب النقيض (الخطاب الغزالى)، وحيث يشكل الصراع بين الخطابين حلقة من حلقات الصراع الدائم بين القديم والجديد أو المركز والهامش فى الحضارة العربية الإسلامية.

وتنبنى قراءة الباحث الخاصة لابن رشد من سؤالين أساسيين:

السؤال الأول: ـ إلى أى مدى مارس وعى ابن رشد بهامشيته أو بالأحرى بهامشية الفلسفة دورا فى صياغة خطاب رشدى متهافت قدم من خلاله بعض الترضيات أو التنازلات لحساب الخطاب الغزالى النقيض (خطاب المركز) أثناء انخراطه السجالى معه؟

السؤال الثانى: كيف مارس الخطاب الغزالى المركزى ضغوطه على خطاب ابن رشد، ثم كيف مارس الخطاب الرشدى الهامشى فعاليته تحت وطأة تلك الضغوط مسفرا عن

أوجه تهافته، واقعا في شراك الخطاب الغزالي بينما أراد أن يتصدى له؟

ويجيب الباحث عن سؤاله الأول مؤكدا أن وعي ابن رشد بحالة التهميش التي تعانيها الفلسفة هو الذي دفعه إلى الجمع التركيبي بين علوم الأوائل وعلوم الشريعة أملا في تجاوز هذه الحالة والتحرك إلى الاقتراب من دائرة المركز. وهنا بالتحديد يكمن تهافت الخطاب الرشدي.

وإذ ينتقل الباحث للإجابة عن سؤاله الثاني، فإنه يتعرض لمظاهر التهافت في الخطاب الرشدي من خلال طرحه الخطوط العريضة المميزة للخطاب الغزالي، مبينا كيف مارس هذا الخطاب ضغوطه على ابن رشد حتى دفعه إلى إخراج كتبه الأخيرة لمواجهة التحديات التي طرحها عليه. ولعل أهم ما في هذا الطرح إبراز الباحث الكيفية التي أسس بها الغزالي مركزية خطابه داخل الثقافة الإسلامية، والتي تحققت له خلال بنيته المزدوجة ما بين الشق الأشعري الذي يكرس قيم السلطة ويبرر هيمنتها إيديولوجيا، من جانب، والشق الصوفي ببعديه السني والغنوصي، الذي يقدم للعامة عزاءً تجابه به سطوة السلطة. أضف إلى ذلك تأسيسه الوسطية في الفكر الديني، وهي الوسطية التي توحدت مع الدين الإسلامي نفسه. لقد مكنت هذه السمات لسيطرة الخطاب الغزالي شرقا وغربا بتجليات ودرجات متفاوتة.

وإذ يؤكد الباحث حضور الخطاب الغزالي عبر العامة والفقهاء في بيئة ابن رشد، يبدأ في رصد مظاهر تهافت الخطاب الرشدي، التي تبدو جلية في موقف ابن رشد النقدي من المتكلمين، مهاجما منهجهم الجدلي في تأويل الشريعة، وإشاعتهم تأويلاتهم، مما أدى للفرقة وتكفير الناس بعضهم بعضا. هنا بالضبط يكمن الخطر الذي حاول خطاب ابن رشد أن يتصدى له من خلال حكره معرفة التأويل الحق للشريعة على أهل البرهان. إن ما يقترحه ابن رشد هومكمن التهافت في خطابه، إذ يقع في شراك المفهوم المعرفي الغزالي (المضنون به على غير أهله)، وهو ما يعني التمييز المعرفي بين العامة والخاصة، وحرمان العامة حقهم الطبيعي في معرفة المعاني الحقيقية لشريعتهم. ورغم الفروق المعرفية الأساسية بين التقسيم الغزالي، والتقسيم الرشدي، ورغم وعي ابن رشد بالبعد الاكتسابي في المعرفة، فإنه بدلا من أن يدعو إلى إشاعة البرهان كي يتصدى للجدل، يصر على إبقاء الوضع كما هو عليه في قضايا التأويل، بمعنى أن تظل كل طبقة معرفية (الخطابيون/ الجدليون/ البرهانيون) مرتبطة بأدلتها الخاصة بها، لاتتجاوزها إلى ما هو أرقى من قدراتها المعرفية. إنه الحل الذي يراه الباحث توفيقيا وسطيا إلى حد كبير. مع ملاحظة الفرق بين وسطية الغزالي التي تشكلت داخل نظام معرفي يبدأ من النص متجها إلى العالم، ووسطية ابن رشد التي تشكلت في نظام معرفي عكسي.

ويتوقف الباحث، أخيرا، عند التأسيس الرشدي لمشروعية التأويل على أساس فقهي مكين، ومشروعية النظر الفلسفي على الأوامر القرآنية بالنظر والتدبر في الكون. إنه التأسيس الذي ينبني عليه القطع الرشدي بأن كل ما ورد في ظاهر الشرع مخالفا للبرهان يقبل التأويل على قانون اللسان العربي. ويرى الباحث أن مفهوم التأويل الذي يطرحه ابن رشد يجعله يتواصل مع المتكلمين أكثر مما يتناقض معهم، خاصة المعتزلة الذين يعد ابن رشد امتدادا عميقا لهم من وجهة نظر الباحث.

وأخيرا، يخلص الباحث إلى أن سعي ابن رشد للانزياح من موقع الهامش فرض عليه التنازلات والترضيات التي عمقت هامشيته، وكرست ـ بشكل غير مباشر ـ مركزية الغزالي.

* * *

المقال الثاني

زينب الخضيري «ابن رشد بين التعددية والوحدانية»

تفاجئنا الباحثة في هذا المقال ببداية طريفة، إذ تبدأ بنقدها لذاتها طارحة المفارقة في تطور رؤيتها لابن رشد ما بين الرؤية الكلاسيكية له، بوصفه مفكرا عقلانيا متعاليا على كل مكونات الواقع وحدوده الزمانية والمكانية، إلى رؤيتها الجديدة له بوصفه مفكرا إصلاحيا لايمكن فهم مذهبه الضخم المحكم إلا إذا وضع في سياقه التاريخي السياسي الفكري/ العقائدي.

وتتبنى الباحثة وجهة النظر القائلة إن ابن رشد كان له مشروعان فلسفيان ربطت بينهما مرحلة انتقالية هى المرحلة الغزالية (!!!). أما المشروع الأول فهو تجميعى خلا من كل رؤية خاصة، ووقف عند حدود المعرفة الضرورية، وآمن بالتعددية، فى حين سعى المشروع الثانى إلى نفى التعددية، وتأسيس الوحدة الفكرية المطلقة لحساب السيطرة الأرسطية على الساحة الفكرية. وتعد المرحلة الغزالية (وهى مرحلة فصل المقال، مناهج الأدلة، تهافت التهافت) هى المرحلة التى مهدت لهذه النقلة اللافتة.

تفسر الباحثة هذا التطور بوصفه نتاجا لتأثر ابن رشد بعقيدة ابن تومرت مؤسس الدولة الموحدية؛ إذ نقل مفهوم التوحيد من المجال العقائدى إلى المجالات الأخرى كافة. وتتركز الآليات التى استخدمها ابن رشد لتحقيق مشروعه النهائى وحدانى التوجه والغاية فى آليتين:

١ ـ آلية الفصل بين المجالات لتمييز صاحب السيادة الوحيد فى كل مجال، وهو الفصل المطلق بين طرفى الثنائية إذ لاثالث بينهما، ولا علاقة جدلية من أى نوع. ونموذجه الأثير فى هذا: الفصل بين الدين والفلسفة؛ بين العامة وأهل البرهان، وتصفية الدخيل الثالث بينهما (المتكلمين أهل الجدل).

٢ ـ أما الآلية الثانية، فهى مترتبة بالضرورة على الأولى، إذ إنها تقوم على تصفية وجود كل إنجازات الفكر الكلامى والفلسفى السابق عليه لإفساح الطريق للسيادة الأرسطية المطلقة، ممثلة فى نظرية البرهان أصل اليقين الشرعى الفلسفى. إنها الغاية التى سعى ابن رشد لتحقيقها من خلال هجومه العنيف على كل من المتكلمين (خاصة الأشاعرة وإمامهم الغزالى)، والفلاسفة (خاصة ابن سينا والفارابى)، متهما كليهما بتشويه كل من العقيدة والفلسفة، مما بذر الخلاف وآليات التكفير فى المجتمع. ومن خلال هذه القراءة الجديدة للفكر الرشدى ترى الباحثة أن ما خلص إليه ابن رشد هو أن رسالته الحقة هى هدم هذا التراث المشوه من أجل بناء فكر جديد يقدم أرسطو الحقيقى بوصفه رمزاً لوحدة اليقين الفكرى، والاجتماعى والسياسى.

وتنهى الباحثة مقالها نهاية مفتوحة بإثارة العديد من التساؤلات حول علاقة ابن رشد بالعقيدة التومرتية المهدية، ودلالة حدث تكليفه السلطوى بشرح أرسطو، وأسرار علاقته المعقدة بالغزالى؟! وهى التساؤلات التى ستتعدد محاولات الإجابة عنها عبر البحوث التالية.

المقال الثالث:

عبدالمجيد الصغير«إشكالية استمرار الدرس الفلسفى حول أثر الغزالى فى المدرسة الرشدية بالمغرب»

يتجاوب هذا المقال مع المقالين السابقين من زاويتين:

١ ـ العلاقة الوطيدة بين المشروع الرشدى والمشروع الموحدى.

٢ ـ الهاجس الغزالى لا فى الخطاب الرشدى بل فى المدرسة الرشدية بالمغرب، وممثلها الأول ابن طملوس.

ويتناول البحث إشكال انحسار الممارسة الفلسفية الرشدية فى الغرب الإسلامى، مؤكدا أن المدخل الأساسى لفهم هذه الظاهرة يتبلور من خلال تتبع جدلية العلاقة بين الفلسفى والتاريخى فى الفكر الفلسفى فى الغرب الإسلامى. ومن هنا، يتوقف الباحث عند علاقة المشروع الرشدى بالمشروع الموحدى؛ إذ يتجلى الآخر منعكسا فى مرآة المشروع الرشدى الإصلاحى الداعى إلى العودة إلى الأصول (فى كل من الشريعة والفلسفة)، وتوحيد العقائد، وتجاوز فقه الفروع المالكى إلى فقه الأصول الواحدة، والهجوم على التأويلات الكلامية المتباينة للشريعة التى زرعت الشقاق والفرقة، سعيا لتوحيد الأمة شرقا وغربا تحت راية الحاكم الموحدى السنى. إن تبنى ابن رشد للمشروع الموحدى عبر مؤلفاته الأساسية هو الذى أعطاه حق الصدارة فى عصر الخليفة يعقوب المنصور، غير أن ابن رشد باقتحام آفاق التأويل بذر الفرقة فى عمق المشروع الوحدوى، مما أدى إلى انقلاب الخليفة عليه، وإقصائه.

ومن هذه النهاية الرشدية، ينبثق ابن طملوس ليقدم الصياغة السنية المواتية للمشروع الموحدى، معلنا خروجه الصريح على أستاذه ابن رشد، مستدعيا الغزالى، بوصفه

نموذجا إصلاحيا، من خلال بلورة جهده المعجز من وجهة نظر ابن طملوس فى نسج علم المنطق فى علوم الإسلام، وهو السبيل الوحيد لضبط وحدة القول الشرعى. بل إنه السبيل الوحيد الممكن لاتصال الحكمة بالشريعة، ولاسبيل غيره. وهو ما يعنى التحرك الكامل فى مجال الغزالى؛ حيث الفصل بين الحكمة اليونانية، والمنطق بوصفه صناعة إنسانية كلية، وجعله مدخلا للشريعة، بل لأهم علومها: علم أصول الفقه. ويتساءل الباحث: «ولم لايكون هذا التصور هو التصور الموحدى المنصورى الذى رفع شعار الرجوع للأصول، وليس كعلم الأصول الممهد له بصناعة المنطق، علم يصلح لفهم الشريعة وأصولها والاجتهاد فيها؟».

وهكذا انزرع الغزالى فى قلب التقليد الفلسفى الرشدى عبر جهود ابن طملوس وتدعيم السياسة الموحدية، فانحسرت الفلسفة انحسارها الأخير. ولعل الأبحاث السالفة تبرز حدوث هذا التغلغل الغزالى وتؤكده منذ ابن رشد نفسه، وتدعمها فى هذا جهود عدة رصينة، كمحاولة العلوى فى كتابه (المتن الرشدى)، على سبيل المثال.

المقال الرابع:

على مبروك «الانكسار المراوغ للعقلانية من ابن رشد إلى ابن خلدون»

وتواصل الأبحاث استفزازنا لاستئناف مسيرة السؤال. والسؤال هذه المرة عن عوائق إنتاج النصوص الرشدية فى الثقافة العربية الإسلامية، من جهة، وعن مدى إنتاجها حقا فى سياق العقلانية الأوروبية الحديثة، من جهة أخرى.

يطرح الباحث الإجابة السائدة عن هذا السؤال مختبرا مدى صحتها؛ إذ يقال دوما إن التسلط بشكليه ـ الدينى والسياسى ـ هما أهم عوائق إنتاج العقلانية الرشدية فى الثقافة العربية الإسلامية. وتثير هذه الإجابة التساؤل عن إمكان أن يكون التسلط عائقا فى سياق وحافزا فى سياق آخر؛ حيث لم يكن التسلط عائقا بقدر ما كان أحد عوامل تبلور العقلانية فى السياق الأوروبى. وذلك حيث تبدو العقلانية فى جوهرها صيرورة تحرر من كل ضروب القسر والإخضاع الخارجى. أو بمعنى آخر فإن العقلانية التى لاتبنى نفسها فى قلب معركة حقيقية مع كل نقائضها، تكون عقلانية هشة مصطنعة تترك الميدان عند أول مواجهة. وربما كان هذا هو جوهر ما حدث للعقلانية الرشدية. ويرى الباحث أن إصرار العقلانيين العرب المعاصرين على جعل التسلط أهم عوائق إنتاج العقلانية الرشدية، إنما هو تبرير لإخفاقهم، وتبرئة لعقلانيتهم من أى قصور ذاتى. ورغم وجاهة الطرح، واتفاقنا معه بشكل عام، فإننا نتساءل عن مدى صحة هذه الأحكام شديدة العمومية؟

وفى إجابة الباحث عن سؤاله الثانى حول مدى إنتاج الرشدية حقا فى العقلانية الأوروبية الحديثة، يرفض هذا الزعم، مؤكداً القطيعة المعرفية بين الفلسفة المدرسية الوسيطة، والفلسفة الحديثة الرافضة للفلسفة الأرسطية، موجها نقدا حاداً لدعاة العقلانية العربية المعاصرة الذين يزعمون هذا التواجد الرشدى من أجل تبرير سعيهم الراهن لنقل المشروع الثقافى الغربى باعتباره مجرد ترجمة للحدوس الأصلية لابن رشد.

ومن منطلق هذا النقد، يحدد الباحث نقطة البدء فى السعى إلى إنتاج وعى معرفى بعوائق إنتاج الرشدية انطلاقا من ملاحظة الارتباط الحاسم للخطاب الرشدى بالسلطة بوصفه خطاب دولة لاخطاب مجتمع. وتتأتى هذه الوضعية من كون هذا الخطاب قد تبلور من أصول مستعارة، وهو ما يتطلب دعم السلطة حتى لايكون مصيره الإخفاق. والدعم السلطوى لخطاب ما يتطلب خضوعه المطلق لها، (ترى هل يصح هذا الحكم بإطلاقه فى ظل العلاقة الجدلية المعقدة والمراوغة بين السلطة والخطاب الثقافى، فى الحضارة الإسلامية، حتى لوكان منتجا فى ظلها؟)، وهو الخضوع الذى انعكس بقوة على طبيعة البناء الباطنى الخاص للخطاب الرشدى، خاصة فى نظرية التأويل التى تنبنى بأسرها على الانقسام والتراتب الهيراركى الذى يكرس قيم السلطة. ويرى الباحث أن هذه النظرية تكرس الانقسام البشرى المعرفى بوصفه انقساما طبيعيا سكونيا تجاوريا، لا تاريخيا حركيا، مما يجعل أى تأويل ينبنى عليها فاقداً لجوهره الإنسانى والتاريخى. إنه التصور الذى يكرس الهيراركية معرفيا؛ حيث يستبدل ثنائية القامع/ المقموع، بالعارف / المعروف، مؤكدا

هيمنة أهل التأويل والمعرفة على الجمهور حماية لهم من الضياع والهلاك. وهكذا تؤدى هذه الممارسة إلى ضرب من التسلط والاستبداد المعرفى الذى هو فى العمق أحد أهم أقنعة الاستبداد السياسى؛ حينئذ لن يصبح ابن رشد ضحية للاستبداد بل أحد روافده. ومما يثير انتباهنا فى تحليل الباحث نظرية التأويل الرشدى نقده تصورها للنص بوصفه بنية مغلقة على نفسها ذات دلالات سكونية ومتجاورة، مما يهدد وحدته، بل يلغيه ويفقده إمكانات التأويل المفتوح. وهو النقد المنطلق من معايير الهيرمينيوطيقا المعاصرة، مما يوقع الباحث فى تناقض مع احترامه للسياق التاريخى والمعرفى لابن رشد.

ويواصل الباحث تفجيره لمزاعم الخطاب الرشدى، مؤكدا خضوعه لتوجيه الخطاب الأكثر تسلطًا فى الثقافة الإسلامية، وهو الخطاب الأشعرى الذى تبلورت داخله الممارسات المعرفية الاستبدادية أول ما تبلورت. وهو ما يعنى أن العقلانية التى اتخذت الأشعرية قناعا لها لتحقيق فاعليتها، استحالت هى نفسها إلى مجرد قناع للأشعرية، وهو ما ستكتمل به دائرة الانكسار العقلانى عند ابن خلدون.

ويقدم الباحث قراءة مناقضة تماما للقراءات الشائعة لابن خلدون، وهى القراءة الأكثر علمية من وجهة نظره؛ حيث تضعه داخل سياقه التاريخى وأفقه المعرفى، ولا تجتزئه أو تحاسبه بمعايير عصرنا. وترى هذه القراءة أن ابن خلدون لم يقم بعمل قطيعة مع النظام المعرفى الأشعرى السائد فى عصره، وإنما هو مجرد نغمة مائزة داخل هذا النظام؛ إذ تتسرب البنية الأشعرية داخل النص الخلدونى من خلال جملة الآليات التى تنتظم التصور الأشعرى للتاريخ، وأهمها آليات التدهور، ونمذجة اللحظة المثال التى يتبدى منها التدهور.

والتدهور عند ابن خلدون حتمى طبيعى، مما يجعل التاريخ مجرد إطار تتحقق فيه الدورة الطبيعية المتكررة نفسها للسقوط والتدهور، وهو ما يعنى إلغاء فاعلية الجماعة الإنسانية فى صنع تقدمها وتطورها. إن هذه الحتمية التى تدرج البشرى فى الطبيعى تنتهى بنا إلى أن الله هوخالق طبائع العمران على الحقيقة، وهو ما ينحو بنا نحو نظرية الكسب الأشعرى. غير أن موضوعها هذه المرة هو العمران لا الأفعال. بل إن ابن خلدون يسعى بدوره لنمذجة اللحظة المثال التى يبتدئ منها التاريخ فى التجربة الإسلامية مستثنيا فترة النبوة والخلافة من مفهوم العصبية الأثير لديه.

وهذا كله لاينفى تميز ابن خلدون داخل النسق الأشعرى بالبعد الواقعى التجريبى فى تحليله لطبائع العمران، غير أن هذا التميز نفسه هو ما أتاح للأشعرية قناعا عقلانيا مراوغا ثبت وجوده تاريخيا، وأكمل دورة انكسار العقلانية إلى وقتنا هذا.

المقال الخامس

آنكى فون كوغيلفين

«دعوة للعقلانية: الرشديون العرب فى القرن العشرين»

يمثل هذا المقال نموذجا لقراءة الآخر لا لتراثنا، بل لقراءتنا المعاصرة لهذا التراث، وتقييم لهذه القراءة. وترى الباحثة أن الدافع الأساسى وراء اهتمام المفكرين العرب المعاصرين بإعادة قراءة ابن رشد وإحيائه هو البحث عن حل لمأزق انهيار الثقافة العربية المعاصرة فى التراث العقلانى الذى يتصور هؤلاء المفكرون أن غيابه وانهزامه أمام الأصولية هو السبب فى هذا الانهيار الثقافى. كذلك، فإن استدعاء الحل التراثى يحمى الأمة من فقدان هويتها فى ظل المد الغربى المعاصر. وتقسم الباحثة الرشديين العرب المعاصرين إلى تيارين: تيار رشدى يسعى إلى استعادة حركة التنوير الأدبى، ومن ثم يقرأ ابن رشد العلمانى المادى صاحب النقد العقلى، ومؤسس قيم التسامح الدينى (فرح أنطون)، وتيار رشدى إسلامى يسعى إلى إحياء التيار العقلى الإسلامى، ومن ثم يقرأ ابن رشد الفقيه المسلم، الفيلسوف الموفق بين العقل والإيمان (محمد عبده). ومن هذين التيارين تنبثق أغلب التنويعات القراءية التالية، وتعرض الباحثة بالنقد والتحليل لبعض من هذه القراءات الأساسية، ندرجها فيما يلى:

قراءة محمود قاسم: وهى قراءة تبرز ابن رشد بوصفه امتدادا للعقلانية الإسلامية المحصورة لدى القارئ فى المعتزلة

والكندى والغزالى، وهو ما يعنى اتساق ابن رشد مع العقائد الإسلامية الأساسية، كخلق العالم وخلود الأرواح الفردية. بل إن «قاسم» يؤكد جعل ابن رشد الفلسفة خادمة للدين.

قراءة محمد عمارة: وهى قراءة تنطلق من الاهتمام بالدور السياسى الذى سيلعبه الإسلام فى المستقبل العربى من أجل مواجهة المد الغربى. وعمارة يرى ابن رشد مؤهلا لتقديم صياغة عقلية مادية دينية ذات طابع تاريخى وعملى لتحقيق هذا التواجد الإسلامى المستقبلى، من خلال توظيف تصوراته حول علاقة الفلسفة بالدين، ونظريته فى التأويل العقلى للقرآن، وأعجوبته الكبرى (نظرية الخلق المتجدد).

قراءة عابد الجابرى: ويصوغ الجابرى فلسفة ابن رشد بوصفها الفلسفة العقلانية التى حققت القطيعة المعرفية النهائية مع الفكر المشرقى الكلامى والفلسفى ذى الطابع الغنوصى. ويؤكد اعتماد ابن رشد فى تأسيسه لبنائه الفلسفى على الأصول الثقافية فى الغرب الإسلامى وأهمها الثورة الثقافية الموحدية أو التراث المنطقى الرياضى منذ ابن باجة، وهى الأصول التى تتبدى واضحة فى فصله الحاد بين الفلسفة والدين، وتأسيسهما بوصفهما بنائين أكسيوميين، فرضين استنتاجين يخضعان لبحث معايير الصدق داخلهما لا خارجهما (صدق المقدمات والمبادئ).

وتخلص الباحث إلى أن معظم القراءات العربية المعاصرة لابن رشد قراءات ذات طابع إيديولوجى، تنطلق من الموقف من الغرب، سواء عن رغبة فى مساواته ثقافية، أو عن رغبة فى إقصائه واستبعاده. وهو ما يطرح السؤال التالى:

متى يتحرر المفكرون العرب من وطأة الغرب؟!

مقالات المجموعة الثانية (العلاقة بالغرب)

المقال السادس:

تشارلز بتروورث «ابن رشد مستبق حركة التنوير؟

يطرح هذا المقال تساؤلاحول مدى استحقاق ابن رشد لقب مستبق حركة التنوير، ومحاولا فحص مدى مصداق هذه المقولة. ويقدم لنا فى البداية رؤية عامة للتقاربات الرشدية السطحية، مع فلاسفة التنوير، التى تدعم هذه المقولة بشكل مبدئى. وتتبدى أهم هذه التقاربات عند روسو الذى قسم الناس إلى طبقات متفاوتة معرفيا، داعيا إلى ضرورة مخاطبة كل طبقة على قدر فهمها، مؤكدا أهمية مفهوم الفضيلة للجمهور لتحقيق سعادتهم وآمالهم، واختلافه مع مفاهيم الخاصة الأخلاقية. أما فلاسفة التنوير أمثال ديدرو، فمع إنكارهم لضرورة الأديان بالنسبة إليهم، إلا أنهم يجدونها ضرورة للعامة، وهم فى هذا يتقاربون مع ابن رشد، غير أن هذا التقارب ينتفى على مستوى الغاية النهائية لكليهما؛ إذ لا يمكننا القول بوجود مشروع تنويرى واضح المعالم لدى ابن رشد والفلاسفة المسلمين يعتمد المعرفة بوصفها وسيلة من وسائل تحرير الإنسان أو يسعى إلى نشر التعليم والتنوير بين كافة الطبقات.

ويتضح هذا التفاوت فى الرؤية بين ابن رشد والتنويريين من خلال الفحص الدقيق لمؤلفات ابن رشد خاصة (فصل المقال) وتهافت التهافت، إذ يؤكد ابن رشد شروط الأهلية والكفاءة لمن يمارسون البحث الفلسفى فى الشريعة ، كما يحذر من إفساد عقائد العامة عبر إشاعة التأويلات البرهانية والجدلية بينهم. ويلفتنا الباحث إلى الجانب الأصولى عند ابن رشد الذى يتناقض مع التنوير، ويتبدى فى أفكاره حول تكفير الفلاسفة الذين لا يؤمنون بالأديان، بل معاقبتهم شرعيا، وتأكيد فضيلة الشريعة الإسلامية على غيرها من الشرائع، وتأكيده كون المعرفة الشرعية هى المعرفة الضرورية للكافة، العامة والخاصة.

ويرى الباحث، فى نهاية بحثه، أن الدراسة الجادة لابن رشد ينبغى أن تقودنا لسبر أغوار العلاقة بين العقل والوحى، وإمكان توظيفهما فى الحياة السياسية لخدمة الإنسان، وتحقيق حريته وسعادته. وربما كانت هذه هى الاستفادة الممكنة من ابن رشد وعقلانيته!

المقال السابع:

إبراهيم يوسف النجار «نظرية ابن رشد فى العقلانية»

تبدأ هذه القراءة من نقد كل القراءات التى قدمت ابن رشد قديما وحديثا، شرقاً وغربا، واتهامها بإساءة التأويل

وعدم الفهم والاستخدام الإيديولوجى المغرض له. ويتوقف الباحث أولا عند القراءة الرشدية اللاتينية الوسيطة التى نسبت إلى ابن رشد خطأ القول بالحقيقة المزدوجة لتحقق أغراضها فتحرر الفلسفة، وترضى الكنيسة. أما القراءة الثانية التى ينقدها، فهى القراءة العربية المعاصرة التى استخدمت ابن رشد العقلانى العظيم للتلويح به فى وجه كل أشكال الأصولية والتقليدية، ظنا منها أن ما تعانيه الثقافة العربية المعاصرة من انهيار إنما هو نتاج وانتصار الدين على الفلسفة، مما جعل أصحاب القراءة العربية المعاصرة لا يرون الأسباب الحقيقية وراء هذا الانهيار.

وستحاول هذه القراءة تبديد سوء الفهم من خلال درس نظرية ابن رشد فى العقلانية. التى لا يمكن فهمها بمعزل عن الأسس التالية:

١ ـ ممارسته الفلسفية فى قلب الواقع السياسى والاجتماعى وثقافته الموسوعية ونتاجه المتنوع.

٢ ـ تصوره لعلاقة الدين بالفلسفة، وتأكيد وحدتهما الأصولية، وهو ما مكنه من الدفاع عن الفلسفة إلى أقصى مدى.

٣ ـ موقفه «المتسامح» من الثقافة اليونانية ووعيه بتواصل التراث الإنسانى العقلى.

وتتجلى نظرية العقلانية الرشدية فى الملامح التالية: ـ

١ ـ تحديده طبيعة الخطوات المنهجية العقلية الضرورية لدراسة أى موضوع فى رده على الغزالى، من قبيل العودة لقراءة الأصول محل النقد، والإلمام بكل ما كتب عنها، والحجاج المنطقى واللغوى، وإدراج المقارنات.. إلخ.

٢ ـ نظريته فى تقسيم الناس إلى طبقات متفاوتة معرفيا، واعتماده الأساس الواقعى فى هذا التقسيم، وتأكيده دور التعليم والتربية والاكتساب فى تحصيل المعرفة. ومن المثير للدهشة أن يرى الباحث أن الحكر المعرفى التأويلى البرهانى ـ عند ابن رشد ـ نابع من تصور عملى للواقع المعرفى الاجتماعى!

٣ ـ تجاوز النظرة الضيقة للفلاسفة الوضعيين المعاصرين فى فهم الفلسفة ، وتوسيع مداها المعرفى لتشمل الدينى والسياسى والأخلاقى، مما يدعم الدور الإنسانى الشامل للفيلسوف فى الواقع.

٤ ـ أدلته العقلية على وجود الله، وطابعها الإدراكى العام الذى يجعلها ممكنة الفهم عند الكافة ما داموا عاقلين. وهى الأدلة التى أفاد منها كانط بصورة واضحة.

وأخيرا يرى الباحث أن أهمية ابن رشد فى العصور الوسيطة تكمن فى أنه صاغ موقفا عقليا إيجابيا وقويا، فتح المجال للفلسفة لكى تمارس وجودها فى شتى المجالات المعرفية دون عوائق حقيقية (!!). هذا من جانب. ومن جانب آخر، فإن المقارنات التى عقدها الباحث بين ابن رشد من ناحية، وكانط، والوضعيين المناطقة، من ناحية أخرى، إنما تهدف إلى إيضاح مدى عالمية العقلانية الرشدية، واقترابها من المعاصرة!

المقال الثامن:

ألبا رسلان اتشيكجيتش «ابن رشد وكانط :العقلانية المتعالية والتركيب النقدى»

رغم المجازفة التى تتبدى لنا من عنوان هذا البحث الذى يجمع بين نموذجين ينتميان إلى سياقين حضاريين متباينين على كل المستويات، فإن وعى الباحث بعمق مجازفته دعاه إلى محاولة إعطائها المشروعية الممكنة عبر تأكيد خصوصية المزاج الفلسفى المميز لكل ثقافة أو حضارة.غير أن هذه الخصوصية لا تنفى الطابع الكونى الكلى للمبادئ العقلية فى حقل المعرفة. ومن هنا، يقدم لنا الباحث تصورا عاما حول ماهية العقلانية من حيث هى تطبيق المنهج العقلى فى حقل الدراسة، وهو التصور الذى يسمح بتعدد أنماط العقلانية وتباين أشكالها. ثم يرصد تجلياتها فى الحقول المعرفية المختلفة التى يصنفها فى ثلاثة حقول رئيسية هى: حقل الواقع (التجريبى الطبيعى)، حقل المتعالى (الميتافزيقا)، حقل الأخلاق العملية. ويبرز الباحث التمايزات الأساسية بين أشكال الممارسة العقلية فى كل حقل من هذه الحقول التى تتناسب مع طبيعة مفهوم الحقيقة داخل كل حقل على حدة.

وفى ظل هذه الرؤية ذات الطابع الكانطى، يقـــدم الباحث تصوره لنمط العقلانية الإسلامية، وصورها المتعددة ما بين الصورة الكلامية، خاصة فى الرؤية الغزالية، المنبثقة من مفاهيم الوحى الإسلامى، التى يطلق عليها الباحث (عقلانية الوحى)، من جانب، والصورة الرشدية المنبثقة من الأصل الأرسطى التى يطلق عليها الباحث (العقلانية الإسلامية)، من جانب آخر. ويبرز الباحث عمق التناقض بين النمطين، خاصة فى حقل المتعالى، إذ يعتمد النمط الأول وساطة الوحى، والكشف القلبى/ العقلى فى تأويل التمثيلات المجازية الواردة من عالم الغيب، من حيث هى أداة لإدراك الحقيقة المتعالية لا فى ذاتها، بل كما تلوح فى هذه التمثيلات المجازية. ويرى الباحث أن موطن القصور الأساسى فى هذا النمط يكمن فى إغفاله تأسيس مقولاته تأسيسا معرفيا ذا طابع فلسفى. أما النمط الثانى (النمط الرشدى الفلسفى)، فإنه يعتمد العقل ومقدماته الخالصة ذات الطابع المنطقى الرياضى اليقينى، والتأويل البرهانى بوصفه أداة أساسية لإدراك الحقيقة المتعالية، مغفلا دور الوحى فى النسق المعرفى.

ويحاول الباحث استلهام نظرية كانط فى المعرفة لاكتشاف الإمكانات العقلية الخفية داخل إهاب العلاقة المعرفية بالوحى بوصفه وسيطا بين الإنسان والعالم المفارق؛ إذ يتوقف أمام بعض الآيات القرآنية محللا دور القلب فى علاقته المعرفية الملتبسة بالعقل، بوصفه الوسيط الأساسى لتلقى التمثيلات الواردة من عالم الغيب، مبينا دور كل منهما فى فهم وتحصيل معارف الوحى. ويبرز الباحث الفعالية المعرفية الذاتية للفرد فى هذه التجربة، مؤكدا العلاقة الوثيقة بين الجهد المعرفى من جانب، والبعد الوجدانى الذاتى، والمسؤولية والواجب أو الجهد الأخلاقى، من جانب آخر. أو ما يطلق عليه (المزاج الذاتى Subjective mood). غير أن الباحث يحرص فى هذا الصدد على التفرقة بين هذا النمط المعرفى الذى ينبع من الوحى، ولايخلو من البعد العقلى الموضوعى، وبين النمط الصوفى ذى الطابع الوجدانى الصرف. ويطلق الباحث على النمط المعرفى Experiential Absolute، وهو ما يعنى التأسيس الأخلاقى للمطلق أو للعقيدة، وفقا للتصور الكانطى. أو، بمعنى آخر، أن مجال المطلق من حيث هو فى ذاته مغلق أمام عقولنا تماما، ولايمكننا معرفته إلا من خلال الوحى، والأخلاق هى سبيلنا للإيمان بالوحى وبالمطلق. إنه الاعتراف بإمكان قيام ميتافزيقا مشروعة على الأساس الأخلاقى، وفقا لكانط.

وإذ يعترف الباحث بانتماء ابن رشد لهذا السياق، من حيث إقامته ميتافزيقا عقلية! إلا أنه يؤكد اختلافه الإشكالى المرتبط بشقته المطلقة فى قدرة العقل النظرى وحده على اقتحام عالم المطلق عبر قوانينه اليقينية، مغفلا الأبعاد الوجدانية والأخلاقية ودور الوحى فى صياغتها، إنه الأمر الذى ينقده كانط حين يؤكد أن العقل النظرى وحده لايكفى للتدليل على المطلق وإدراكه. ومن هنا، فإن السبيل الوحيد لتأسيس ميتافزيقا ممكنة هو العقل العملى أو الأخلاق. ويرى الباحث أن مشكلة التصور الكانطى أن هذا التأسيس الأخلاقى للعقيدة يولد العديد من المشكلات المعرفية، مثل كيفية حدوث هذا الانتقال من الأخلاق إلى العقيدة، من الناحية العقلية الموضوعية (خاصة مع اعتراف كانط نفسه بأن الإيمان الأخلاقى خالٍ من الموضوعية، أو كما يقول: «إننى اثق من أن ثمة إلها، ولكننى لا أستطيع أن أقول إن الله موجود»).

ومن هنا، فإن الباحث يقترح صيغة تركيبية بين عقلانية ابن رشد، وعقلانية كانط مدعمة بتصوره الخاص لعقلانية الوحى. وهى الصيغة التى قد تحقق الاتساق الداخلى لكل تصور على حدة، كما أنها ستؤسس لدور الوحى تأسيسا فلسفيا داخل النسق المعرفى بما يتناسب مع عالمنا المعاصر.

إنها دعوة واضحة للتلاقح الثقافى من أجل إنشاء خطاب معرفى لايلغى التعددية والخصوصية، وإن كان يجاوزها إلى تواصل أكثر عمقا وشمولية، وربما يصوغ نسقا جديدا من العقلانية.

المقال التاسع:

أرنست ولف ــ غازو

«ابن رشد فى سياق الخطاب التأويلى الألمانى»

يعد هذا المقال محاولة لفحص حضور ابن رشد فى سياق الخطاب التأويلى الألمانى، وهو الفحص الذى تطلب

من الباحث تقديم صورة عامة لكيفية تطوير المثالية الألمانية لخطابها التأويلى، متأثرة بالبعث النيوهيلينى، والحكمة الشرقية. ثم يشير الباحث إلى الاهتمام الواضح من قبل الفلاسفة الألمان ذوى النزعة الأرسطية بابن رشد لابوصفه شارحا لأرسطو فحسب، بل فيلسوفًا اهتم بالعلاقة بين الفلسفة والدين عبر نظرية التأويل. بل إنه يؤكد أن الغرض من التأويل لدى كل من ابن رشد والفلاسفة الألمان هو كسر الاحتكار الأصولى للحقيقة فى العالمين المسيحى والإسلامى.

وإذ يمهد الباحث الطريق تاريخيا لمحاولته، ينتقل للحديث عن نظرية التأويل الرشدية، باحثا عن جذورها فى التقسيم الأرسطى المنطقى للأقوال ما بين أقوال خبرية تحتمل الصدق والكذب، وأخرى لاحقيقية ولاكاذبة (مثل الأدعية والتوسلات) لها طابع مجازى تخييلى، وتدخل فى فن الخطابة. ويرى الباحث أن التقسيم الرشدى المعرفى الشهير لطبقات الناس هو النتاج الطبيعى لهذا التصور الأرسطى الذى شكل مأزقا لابن رشد لدلالته الخطيرة عقائديا. وقد استطاع ابن رشد تجاوز هذا المأزق عبر تقسيمه المعرفى، ونظرية التأويل المجازى التى تعتمد قوانين اللسان العربى. إن الباحث يطرح التأويل الرشدى بوصفه محاولة لتجاوز التناقضات العديدة المطروحة عليه، ما بين الفلسفة والدين، والعامة والخاصة، والموضوعى والذاتى، والإجماع والتأويل.

غير أن هذه المحاولة تحوى تناقضها داخلها حينما تحتفظ بالخصوصية المعرفية الفاصلة بين أطراف الثنائية. إن هذا الطرح الرشدى للتأويل يفتح الباب لإمكانات الحوار مع الخطاب التأويلى الألمانى، الذى يتوقف الباحث عند بعض ملامحه الأساسية، موضحا هذه الإمكانات، خاصة فيما يتعلق بإشكال الموقف التأويلى ما بين خصوصية النص والبعد التاريخى للفهم، ويتوقف الباحث عند العديد من المفكرين الألمان، مثل جادامر صاحب الاتجاه التأويلى الجدلى الذى يؤسس للعملية المعرفية بوصفها جدل الذاتى/ الموضوعى، المحكوم بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية التى تتم فيها المعرفة. وبلومنبرج ومشروعه حول الحقيقة المجازية، وقصور اللغة العادية بحدودها التعبيرية عن اقتحام آفاق اللانهائى والمفارق. وينهى الباحث دراسته باقتراح لعمل دراسات مقارنة عميقة من أجل مزيد من الفهم والتلاقح الثقافى فى هذا الصدد.

المقال العاشر:

مايكل روس «من التمييز إلى التفريق: التماثل فى البنية العقلية عبر الزمن»

يبدأ هذا البحث بداية مثيرة للانتباه، إذ يقدم الباحث تصورا لفعل القراءة بوصفه إعادة تشكيل للتاريخ يلعب فيه كل من التأويل والواقع دوره الخاص من أجل إعادة تأويل الوجود وإنتاج الحقيقة. من هذا المنطلق يستقرئ الباحث البنيات الفكرية العميقة للفلسفة الإسلامية الوسيطة ممثلة فى (ابن باجة/ ابن طفيل/ ابن رشد)، فاحصا مفاهيم الفصل والتراتب الهيراركى المعرفى، محاولا الكشف عن آثارها المنسربة فى تطور الفلسفة الغربية من منظور التماثل العميق لبنى الفكر الإنسانى فى صيرورتها التاريخية ذات الطابع الدورى.

وتنبنى مفاهيم الفصل والتراتب على سلطة العقل المعرفية (خاصة فى إدراكه الحقيقة الدينية) عند ابن باجة وابن رشد، وبدرجة أقل عند ابن طفيل، إذ من خلال هذه السلطة يتمايز الفلاسفة عن بقية أفراد المجتمع على المستويات كافة. ويسعى الباحث إلى توضيح الجذور الاجتماعية والسياسية لهذه المفاهيم، مؤكدا تشابه ابن باجة وابن طفيل فى نزعتهما التشاؤمية الانفصالية عن المجتمع، بعد أن فشلا فى تحقيق حلمهما الفاضل داخل إطار المجتمع الفاسد. وهما فى هذا يختلفان عن ابن رشد الذى أكد ضرورة اندماج الفيلسوف فى النسق السياسى التراتبى، ودعا الفلاسفة إلى استخدام الخطابة مع العامة من أجل اقتيادهم والسيطرة عليهم. وهى الدعوة التى يراها الباحث إرهاصا رشديا بإيديولوجية التمثيل البرلمانى الأوروبى! ويتوقف الباحث عند التقسيم المعرفى الشهير عند ابن رشد، ونظريته فى تمايز مستويات العقل من الهيولانى إلى الفعال، وبوصفهما تجليين معرفيين للهيراركية الاجتماعية والسياسية.

ويعاد إنتاج نزعات الفصل والتمايز داخل الفلسفة الغربية الحديثة عند العقلانيين (خاصة ديكارت فى نظرية

الزمن والسببية وثنائية الروح والجسد)، والتجريبيين (خاصة في بزوغ مفهوم العلم وثنائية الذات والموضوع وفصل الظواهر لدراستها)، فى ظل التطور الاجتماعى والسياسى لأوروبا فى مطلع العصور الحديثة.

وينتقل الباحث إلى الحديث عن تطور العقلانية الحديثة إلى العقلانية التكنولوجية فى ظل نمو المجتمع الأوروبى الصناعى الرأسمالى، وسيطرة الاقتصاد الترفى الاستهلاكى.

وإذ يرصد هذا التطور رصدا نقديا، يحلل مستويات الاغتراب الإنسانى بأشكالها وتجلياتها كافة، مستعينا بأفكار (جى دى بور) عن المجتمع المظهرى الاستعراضى، مبرزا مفهوم الفردية المعاصرة فى عزلتها الحادة؛ لا عن الآخر فحسب بل حتى عن ذاتها وكينونتها. ثم يقوم الباحث بتفصيل العلاقة بين نظرية ابن رشد فى العقل ومستوياته من الفردى إلى الكلى، من الهيولانى إلى الفعال، ودور هذه المستويات المعرفى فى نمط مشاركة الفرد فى المجتمع، من جانب، ومستويات التغريب المعرفى داخل المجتمع الغربى المعاصر ووسائله التكنولوجية التى تكرس عزلة الفرد أكثر مما تحقق تواصله مع الآخرين من جانب آخر. إنها الموازاة التى يعقدها الباحث على مستوى البنية العميقة للفكر القائم على التمييز والانفصال، معترفا بالخلافات الأساسية بين السياقين الحضاريين على مستوى البنى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، والتى تتبلور فى تباين المفاهيم الأساسية مثل مفهوم الفردية، على سبيل المثال.

وينهى الباحث رؤيته المبتكرة نهاية ساخرة متشائمة؛ إذ يرى أن التقدم المذهل للمجتمعات المعاصرة، تكنولوجيا واقتصاديا، يقودنا حتما إلى مزيد من الانفصال والتغريب، وإهدار قيمة الإنسان، ودعم عزلته الموحشة.

المجموعة الثالثة (البعد المعرفى)

المقال الحادى عشر: حسن حنفى «ابن رشد فقيها»

يقتحم بنا هذا البحث آفاقا جديدة لم نطرقها فيما سبق من دراسات، حيث يدخلنا إلى عالم ابن رشد الفقهى. وأول ما يثير الانتباه هو تلك التفرقة اللافتة بين ابن رشد الفقيه، وابن رشد فقيها. أما الأول فهو تقليدى يقترب من علم الفقه القديم، وتغيب عنه روح الفلسفة، بينما الثانى تجديدى فلسفى يحتاج إلى تأويل تجلياته الهامة فى ثلاثية ابن رشد الشهيرة (فصل المقال/ مناهج الأدلة/ تهافت التهافت). ويركز الباحث على ابن رشد الفقيه من خلال تحليله كتاب (بداية المجتهد ونهاية المقتصد)، منقبا عن الروح الرشدية الفلسفية فى ثنايا هذا التأسيس الفقهى التقليدى.

ويبادئنا الباحث بسلب الكتاب طابعه الإبداعى، مؤكدا أنه ليس إلا تجميعا لمذاهب الفقهاء لمعرفة اختلافها واتفاقها من أجل رد أوجه الخلاف إلى أصولها الأولى ليسهل الحكم عليها. ثم يجول بنا راصدا الملامح الرئيسية للكتاب، بداية من العنوان الذى يوحى بالتناقض بين البداية بالاجتهاد والسؤال، والنهاية بالاكتمال وغلق باب الاجتهاد، وتوسطا باستعراض مصادر الكتاب الجامعة بين الوافد اليونانى العلمى، والموروث الفقهى الشامل، وانتهاءً بالعرض التفصيلى لبنية الكتاب الرأسية والأفقية، وصور التداخل بين موضوعاتها من المعاملات والعبادات، ودلالتها على بنية واحدة للفعل الشرعى الذى يؤسسه ابن رشد على العقل والواقع والفطرة.

إذ ينهى الباحث رحلته التفصيلية يخلص إلى النتيجة التالية: إن الروح الرشدية تبدو فى تأسيس الفقه على الأصول العقلية الأولى، وفى إيجاد سبب الخلاف بإرجاعها إلى الأصول، وفى الكشف عن بنية الموضوع، أركانه وشروطه وأحكامه، ونقد المذاهب والترجيح بينها، والمقارنات مع الكلام والفلسفة، والاعتماد على العقل والطبيعة، وتحليل الألفاظ، ونبذ التقليد، والدعوة إلى الاجتهاد بوصفه منطقا للاستدلال.

وإذا كان الباحث يخلص إلى هذه النتيجة، فإنه يؤكد الاحتياج إلى قراءة عميقة لهذا النص الفقهى لاستدعاء الروح الرشدية المنطوية فى ثناياها، أملا فى تأسيس رؤية فقهية جديدة، تقوم على تنظير جديد يحقق للمسلمين المعاصرين أداة ناجعة لتجاوز أزمتهم الطاحنة (!!) إنه المشروع الحنفى مسفرا عن نفسه بوضوح من خلال هذه القراءة الإيديولوجية لابن رشد.

المقال الثانى عشر:

محمد المصباحى «حق النظر فى المبادئ الأولى بين الفلسفة والعلم عند ابن رشد»

يخوض بنا هذا البحث فى مجال جديد تماما، هو مجال العلاقة بين الفلسفة والعلم عند ابن رشد.

ورغم وقوف الباحث عند تفاصيل دقيقة ومرهقة أحيانا، فإنه استطاع أن يضعها فى نسيج محكم ومترابط يثير الإعجاب. والسؤال الأساسى الذى يطرحه البحث هو: هل من رأى ابن رشد أن تنظر الفلسفة فى جميع مبادئ العلوم الجزئية أم أنه كان بالأحرى يدعو إلى اقتسام النظر إلى المبادئ بين الفلسفة والعلوم؟

وتتميز الإجابة الرشدية عن هذا السؤال عبر نقيضها السينوى الذى يرى أنه ليس من حق أى علم من العلوم الجزئية أن يبرهن على مبادئه؛ إذ يحتكر هذا الحق لعلم واحد هو الفلسفة. يرفض ابن رشد هذه الإجابة، ناقداً إياها نقدا تفصيليا من حيث المقدمات التى بنيت عليها، ثم يطرح إجابته الخاصة التى ترفض إعطاء هذا الحق المطلق للفلسفة، وتعطى العلوم الجزئية حقها فى النظر فى مبادئها. غير أن هذا لايعنى إقصاء ابن رشد الفلسفة إقصاءً مطلقا عن مجال العلوم الجزئية، ولكنه يعنى اختلاف طريقة النظر فيما بينهما؛ ذلك أن الفلسفة يظل لها الدور الأساسى لكونها القادرة وحدها على النظر فى مبادئ العلوم من زاوية أنطولوچية كلية؛ حيث إنها تعقل تلك المبادئ على كنهها، وفى نفاذها المطلق فى كل المستويات الوجودية والحسية والمفارقة الذهنية. أما العلوم الجزئية، فإنها تنظر فى مبادئها من حيث هى جزئية طبيعية مفسرة للحركة فى عالم الكون والفساد. إنه التباين الذى لايسمح لصاحب العلم الجزئى بالارتقاء إلى خارج حدود علمه المحدد، طالما أنه ما زال يتحرك داخل حدود هذا العلم. ثم يطرح الباحث سؤاله الأخير، حول نموذج التبادل بين الفلسفة والعلم، هل هو نموذج التبادل الموجود بين علوم متعددة فى حقل معرفى واحد، أم التبادل بين مجالين مختلفين، أم التبادل بين العلم النظرى والعملى؟ ويخلص إلى النتائج التالية:

١ - إن الاشتراك بين علم ما بعد الطبيعة/ وعلوم الطبيعة هو اشتراك فى التخوم والآفاق، أى أن لكل علم جزئى أفقا يشكل نقطة تماس بأفق أعلى منه إلى أن تنتهى كل الآفاق إلى أفق الفلسفة الأولى.

٢ - إن علاقة الفلسفة بالعلم عند ابن رشد يضبطها على نحو عام (نموذج علاقة الصورة بالمادة)، على أن نفهم الصورة فى معناها العام المطلق لا الخاص.

إنه ما يعنى أن النظر الفلسفى هو ذلك التأمل الذى يكسو مادة العلوم بصوره الخاصة التى تخرجه إلى الفعل إخراجا جديدا.

* * *

المقال الثالث عشر

شتيفين شتيلزر

«لقاءات فاصلة: ابن رشد وابن عربى والمعرفة»

قليلة هى البحوث التى يقع فيها الباحث فى توحد وعشق مع موضوع بحثه، فيبدع بحثا هو أقرب للنص الإبداعى منه للبحث بالمعنى الأكاديمى، وهذا البحث من هذه البحوث القليلة. حيث إننا نقرأ تأويلا إبداعيا للعلاقة اللافتة بين ابن رشد وابن عربى، التى تبلورت ملامحها عبر لقاءاتهما الثلاثة الفاصلة، فيما يرى الباحث.

ومن هنا، فإن الباحث فى تأويله الذاتى يقدم لنا فى البداية تصوراً للمعرفة أو الحكمة بوصفها التوق الأول للبشرية، ولكنها ليست التوق الأخير؛ إذ إن المعرفة لذاتها تلقى بالإنسان خارج حدوده فتزكى شوقه لمعرفة الله، وإذا ما اقترب الإنسان من هذه الحدود واجهته الغيرة الإلهية. إنه ما يعنى أن الإنسان إذا ما أراد معانقة المطلق فينبغى عليه أن يحطم رغبته فى المعرفة، أى أن يحطم أنانيته ويضحى بها لأجل الحبيب. ذلك أن المعرفة تعنى ثنائية الذات الموضوع، وهو ما يعنى حضور الذات بوصفها حجابا وانفصالها عن موضوعها، وهذا ما لاتقبله الحقيقة الإلهية (مشاركة المعرفة). بمعنى آخر، فإن الاتصال بالحقيقة المتعالية يستلزم التضحية بالحرية والاستقلال الإنسانى اللذين هما إنجاز المعرفة العقلية.

فى عمق هذه المفارقة تكتسب لقاءات ابن رشد وابن عربى سمتها المعرفى الخاص والحاسم، بوصفها تعبيرا رمزيا عن لقاء الحكمة الإلهية ممثلة فى ابن عربى بالمعرفة الإنسانية ممثلة بابن رشد. ويؤول الباحث هذه اللقاءات الثلاثة بوصفها «محطات» على طريق المعرفة، أو الآخرة فى اتجاه يوم الفصل؛ حيث القرار الإلهى الحاسم. إنها اللقاءات التى تبدأ بمساءلة الفيلسوف المتمكن للحدث الصغير قائلا: «كيف وجدتم الأمر فى الكشف والفيض الإلهى، هل هو ما أعطاه النظر؟» ، «وتأتى إجابة الحدث لتزلزل الكيان الرشدى المعرفى وتحقق أول حسم لحساب المعرفة الصوفية، إذ يقول «نعم لا»(!!) يرى الباحث أن هذه الإجابة كانت بمثابة إشارة إلهية واجهت ابن رشد بقدره الأخير، إذ بين نعم ولا تطير الأرواح، أو بمعنى آخر يلغى وجود ابن رشد وكل تراثه وتاريخه المعرفى.

وتدفع المواجهة الحاسمة القاسية ابن رشد لرفض الاجتماع بابن عربى ثانية، حتى يطلب ابن عربى لقاءه»، فيلقاه ولكن من وراء حجاب؛ إذ لايراه ابن رشد رغم قربه منه، فقد احتجب عنه احتجاب العالم بعقله ونظره ورغبته المعرفية، أى بأنانيته عن الحقيقة، بل عن شيخه الهادى له. إنه لقاء يتحقق فيما يعتقد الباحث ، فى عالم الرؤية أو المثال لا الحس؛ إذ يرى ابن عربى ابن رشد فى سورة «الواقعة» أو بمعنى آخر فى موقف الحسم الثانى؛ حيث يجهض الأمل فى إمكان التواصل الروحى والمعرفى بينه وبين تلميذه المتمنى، فيعبر ابن عربى ابن رشد عن ذلك بقوله: «إنه غير مراد لمانحن فيه». إنه الإعلان الثانى عن موت ابن رشد وإلغاء وجوده وحسم مصيره الأخروى.

ولايتلاقى الرجلان ثانية إلا فى مشهد الموت، حين يرى ابن عربى جثمان ابن رشد محمولا على دابة، وقد جعلت تواليفه تعادله من الجانب الآخر، فيتساءل: «هذا الإمام، وهذه أعماله... ياليت شعرى، هل آتت آماله؟». إنه السؤال الذى يحسم الحسم الثالث والأخير، حيث يعلن ابن عربى الهزيمة النهائية للمعرفة النظرية التى لم تحقق التوازن التام الحق لابن رشد، وهو التوازن الذى يسعى إليه أهل الكمال، بل يحيون داخله. إنه التوازن المعبر عنه فى قوله تعالى «ربنا الذى أعطى كل شئ خلقه ثم هدى»، أو ـ بمعنى آخر ـ فإن الحكمة الحقة هى أن تضع كل شئ فى مكانه ودرجته من حيث تمامه الوجودى الذى خلقه عليه الحق، ولم يفرط فى شئ منه. إن فهم هذا التوازن الوجودى عبر البصيرة القلبية النافذة للعارف الصوفى هو السبيل الأمثل للاعتبار الكونى؛ حيث إدراك الحقيقة الباطنية الواحدة وراء التجليات الظاهرية المتكثرة حسيا ومعرفيا وعقيديا. إنه التأويل الذى يسعى إلى الوحدة المطلقة، لا ذلك الذى يكرس للفصل والتمايز (كما هو الحال عند ابن رشد وتأويله العقلى). إنه الفارق الضخم بين الانغماس الوجودى الحى فى عمق التوازن، من ناحية، والعيش المرشد بقرار التوازن العقلى، من ناحية أخرى. وشتان ما بين الناحيتين.

إن اللقاء الأخير بين ابن عربى وابن رشد، تحول لدى ابن عربى إلى آية أو علامة إلهية تؤول بوصفها عبورا من عالم الحس إلى عالم المعانى والحقيقة؛ حيث يعبر ابن رشد عبر دابته إلى المجهول الذى لايعرفه، حاملا معه كل ما صنعت يداه. ترى من يقود دابته ويرشدها إلى مثواها الأخير؟ انه بلاشك الآخذ بناصيتها، مصداقا لقوله تعالى «ما من دابة إلا هو آخذ بناصيتها، إن ربى على صراط مستقيم». إنها الحقيقة الوحيدة القائمة فى الوجود، فوحده المرشد والهادى وواهب المعرفة الحقة، وصاحب القرار الفصل الأخير، ووحده الموجود حقا، وما خلاه باطلا، لو علم ابن رشد!!.

* * *

الخاتمة:ـ

وفى ختام عرضنا، نود أن نشير إلى احتواء هذا العدد الممتاز من مجلة «ألف» على مقالات أخرى متنوعة لم يتسع المجال لذكرها، مثل مقاله جى جولدينتوب عن «الصياغة التحويلية لابن رشد فى موسوعة هنرى بيت» التى يقوم فيها الباحث بفحص كيفية حضور أفكار ابن رشد فى هذه الموسوعة التى كتبت فى القرن الرابع عشر الميلادى. ومقالة هارولد ستون المعنونة «لماذا توقف الأوروبيون عن قراءة ابن رشد: دور بييربيل»، التى يناقش فيها الباحث كيفية حدوث التحول عن ابن رشد وأسبابه، ودور قاموس بييربيل فى هذا التحول عبر تقديمه السئ لأفكار ابن رشد. ومقالة أحمد

عبدالحليم عطية عن «ملاحظات أولية حول وضعية المرأة عند ابن رشد»، معتمدا نص ابن رشد المفقود فى العربية (تلخيص جوامع كتاب السياسة لأفلاطون)، مصدرا مهما لإبراز هذه القضية.

ومقال (مارك شوب) بعنوان «موقع ابن رشد والشارحين العرب فى حقل الدراسات البلاغية فى أمريكا »، وهى دراسة تهتم بإثارة قضية غياب إسهام الثقافات المختلفة فى الدراسات البلاغية فى أمريكا، داعية إلى ضرورة الاهتمام بأعمال الفلاسفة المسلمين، عبر توضيح إسهامهم البلاغى الخاص فى تعاملهم مع كتاب (الخطابة) لأرسطو.

كذلك يحوى العدد (شهادة من مقصورة المتفرجين) للشاعر الكبير محمد عفيفى مطر، وحوارا مع أحد أهم الباحثين المعاصرين فى ابن رشد «محسن مهدى».

وأخيرا، فقد حاولنا فى هذا العرض إبراز التنوع المنهجى الثرى التى اشتملت عليه دراسات هذا العدد، وهو التنوع الذى يشى بثراء النص الرشدى وأهميته الواضحة من ناحية وتنوع المناهج المعاصرة وخصوبتها من ناحية أخرى. كما أنه يفتح الباب لمزيد من الدراسات والجهود البحثية حول ابن رشد؛ إذ إن القيمة الحقيقية لهذه الدراسات تكمن فى إثارتها المستفزة لمزيد من التساؤلات والاقتراحات، ربما أكثر من قدرتها على تقديم إجابات.



تقرير:

حول بحوث مهرجان القاهرة للإبداع الشعرى

غادة نبيل*

قصيدة النثر والتجريب، المداخل المختلفة لقراءة الشعر، ترجمته، إشكالات التفاعل فى الشعر العربى ومصادر إنتاج الشعرية العربية المعاصرة، النص الشعرى فى علاقته بالنصوص المصادر وغيرها الكثير من الأبحاث العلمية وشهادات الشعراء التى ألقيت فى مهرجان القاهرة للإبداع الشعرى الذى تواصلت أيامه من ٢٣ ـ ٢٧ من شهر نوفمبر الفائت، فى مناسبة اختيار القاهرة عاصمة ثقافية للمنطقة العربية.

وفى لجة النقد لم يضع الشعر. كانت الأماسى الشعرية ذات كثافة خاصة. وشهدت قاعات الشعر اكتظاظاً غير متوقع. ولأن المقام لا يتسع هنا سوى للمرور على بعض الأطروحات والأبحاث التى قدمت نكتفى بنماذج من الموضوعات المختلفة التى تجادل حولها المثقفون فى الجلسات حتى نستطيع أن نقدم «الحس» بفاعليات هذه المهرجان.

* صحفية مصرية .

من بين مقدمى الأبحاث كان د. أحمد عتمان، د. محمد حماسة عبد اللطيف، د. خلدون الشمعة، د. محمد مفتاح، د. محمد لطفى اليوسفى، د. شاكر عبدالحميد، د. صلاح فضل، د. عبدالمنعم تليمة، د. عبدالرحمن بسيسو، د. حمادى صمود، د. شربل داغر، د. عبدالله الغذامى، د.ماهر شفيق فريد، د. جمال التلاوى، د. محسن جاسم الموسوى، د. نعيم عطية، د. محمود على مكى، د.كمال أبو ديب، د. عبدالغفار مكاوى، د. فريال غزول، د. سامية محرز، د. محمد عبدالمطلب، د. علوى الهاشمى، د. معجب سعيد الزهرانى، د. عبدالسلام المسدى، د. محمود الربيعى، د. وليد منير، د. عبدالفتاح أبو مدين، د. محمد زكى العشماوى، د. أحمد كمال زكى، د. بول شاؤول، إلى جانب شهادات رفعت سلام ومريد البرغوثى وحلمى سالم ودراسات منصف المزغنى ومحمد الغزى ومحيى الدين اللاذقانى وبشير السباعى والأستاذ محمود أمين العالم وفخرى صالح.

وصف الشاعر فاروق شوشة الشعر - في تقديمه لحفل الافتتاح - بأنه حلم الرؤية القادمة لأمتنا العربية وأكد د. عبدالسلام المسدى في كلمة الضيوف العرب أن الشعراء ما جاءوا المهرجان ليتباهوا على النقاد، ولاجاء النقاد خصماء على أهل الشعر؛ وأوضح د. المسدى أنه لا وصاية لأحد على أحد إلا العقل، فلا ثبات للأمة ولا حرية للوطن مالم يوكل للمرء حريته. ثم ألقى كلمة لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة د. عبدالقادر القط مشيراً فيها إلى بعض ملامح إحساسه بما أسماه لاحقا «الأزمة» المتمثلة في صدود الشعر عن متلقيه وداعياً إلى الخروج من دائرة الصراع المحتدم بين النقد واتجاهات الشعراء. وأعقب هذا كله أمين عام المجلس د. جابر عصفور حيث وصف الشعر بأنه قرين الحرية ونقيض الضرورة وابن اللحظات الحدية التي تجمع ما بين الأزمنة في زمن التحول، فعلامة الاحتفاء بالشعر هي الاحتفاء بالحياة ذاتها - بحسب كلماته - ومع هذا فحضارتنا لم تبدأ التعثر إلاعندما فقدت غواية التجريب، وعليه فإن ثقافتنا يجب أن تنفض عنها ثوب التعصب لتستبدل به التسامح حتى تتأسس على أساس من تعدد الأصوات بدلاً من الصوت الواحد، وتعدد المراكز بديلاً للمركز الواحد للنهوض من سلاسل الاتباع والتخلف.

وأخيراً رحب الفنان فاروق حسني وزير الثقافة بالضيوف مصريين وعرباً، داعياً بدوره إلى التحريض ثم التحريض على التجريب الشعري باعتبار أن أميز ما للإنسان بيانه وأميز البيان الشعر.

بدأت الجلسة الأولى التي كان د. عبدالقادر القط مقررها بإيجازه لتصوره عن الظرفية التي يواجهها الشعر العربي المعاصر وأوضح د. القط أنه وإن كان لا يحب استخدام كلمة الأزمة، إلا أنه يرى أن الشعر يمر بالفعل بهذه الحالة، ويرجح أنه - في حالة الشعر العربي - ربما كان السبب التحولات السريعة التي حدثت في هذا الشعر والمناهج الجديدة الخاصة برؤية اللغة ومناهج النقد الحديث التي تلح على النص وهي كلها تحتم تجريبيًا لم يعهده بعد المتلقي العربي الذي تعودت أذنه طيلة عهود على إيقاع معين، ومن ثم يحتاج لوقت غير قليل حتى ينسلخ المتحول عن الإلف.

عبر د. القط عن استيائه من تجاهل بعض الشعراء لحقيقة إلى من يتوجهون، وعلى العكس من القرون الأربع التي تداولت المجتمع الأوروبي ثقافيا، كان على الطليعة المثقفة في العالم العربي أن تعمل التجريب في مجتمع، وتصنعه في بوتقة من الانصهار الثقافي، خاصة أن عموم المتلقين في العالم العربي - إذا ما تابعنا الأمسيات الشعرية (والكلام للدكتور القط) - لازالت تستملح إيقاع الشعر العربي القديم، وليس في هذا صدود عما يجب أن يكون. والمشكلة في رأى د. القط أن أصحاب الاتجاه الجديد كثيراً ما لايعترفون بما يخالف ما ينادون به.

ألقى د. أحمد عتمان بعد ذلك ورقته المعنونة «المدخل الأسطوري للشعر» أوضح فيه أن الأسطورة والشعر صنوان، فنلحظ من التجربة الإغريقية تداخل الاثنين في الملحمة والشعر الغنائي والدراما، حتى نضجت الفلسفة في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، وكان من أهدافها القضاء على الأسطورة فوجدت أنها لم تستطع الاستغناء عنها، بل وظفتها في المدينة الفاضلة حيث أقصى أفلاطون الشعر والأسطورة، ثم عاد واستقبلهما. أما أرسطو في كتابه (فن الشعر) فكان يرى أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ؛ إذ يقصد أنه أكثر وصولاً للحقيقة من التاريخ لأن الشعر حقيقته كلية وليست جزئية. وهو يستخدم كلمة Mythos بوصفها البداية والروح التي لا يتم دونها شئ، كما تعني الكلمة لديه أيضًا الإبداع الفني. ويتساءل د. عتمان: أين الأسطورة العربية القديمة في الشعر الجاهلي؟.. إن العرب معروفون في النصوص الإغريقية منذ القرن السادس قبل الميلاد، وورد ذكرهم عند هيرودوت في حديثه عن حملة قمبيز على مصر. وماذا عن تراثنا الأسطوري؟ من المعروف أن الأساطير لا تنتهي تمامًا وأنها تتقمص صوراً جديدة؛ إن جميع أسماء الأزهار والأفلاك والأشجار كما نعرفها أسطورية الأصل. والحق أن السياب والبياتي وأدونيس وصلاح عبدالصبور كانوا من أكثر شعرائنا التصاقًا بالأسطورة، وأذكر - يقول د. عتمان - شاعراً إغريقيًا كانت له أربع مجموعات من الأشعار (يدعى بنداروس) توافقت مع أربع دورات رياضية، حيث كان ينشد شعره، وكلها تؤكد ما للأسطورة من فضل، وكيف حمته من

الوقـوع في التكرار. وهناك الكثيـر من النمـاذج الشـعرية الأسطورية التى ساقها الدكتور عتمان ولا يتسع لها المقام.

ثم قدم د. محمد حماسة عبداللطيف بحثه بعنوان «المدخل النحوى في الشعر»، فبدأه بأن الشعر فن العربية الأول الذى يمتد لأكثر من سبعة عشر قرناً يحتاج لاهتمامنا بالجانب النحوى فى البنية اللغوية. النحو بنية ثابتة حقاً، لكنه لا يعمل فى فراغ، فالقصيدة حركة متغيرة على بنية ثابتة، وكل قصيدة تأخذ قواعدها الخاصة التى لا تتشابه مع غيرها. نحن نريد البحث عن كل شئ ودلالته فى القصائد. هناك مبدأ قديم قاله سيبويه«وليس شئ يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً»، وكان ذلك فى نهاية باب بعنوان «ما يحتمل الشعر» وهو يشير إلى احتمال الشعر لألوان من التعبيرات قد لا تتواجد فى النثر. إن كل نظرية إنما تنبع من ألوان التطبيق الذى يتم قبلها أى يسبقها، وعيب النظريات المستوردة أنه قد تم تطبيقها فى أرضها، ولعلنا نجتهد كى تكون نظريتنا العربية استناداً لما هو موجود فعلاً.

بعد هذا فتح باب المناقشة. سأل الروائى السودانى الطيب صالح «هل يمكن صنع أسطورة جديدة؟»

أجاب د. عتمان: إذا استطاع شخص ما صنع أسطورة جديدة سنصفق له.. البعض يغير الأساطير القديمة جذرياً ويتضح هذا فى المسرح فى تناول أسطورة أوديب. ينفون عنه الكثير إلى حد نفى ما جعله أوديب. الحق أن عصرنا ملئ بالأساطير. الإنترنت أليس أسطورة؟..

د. عبدالسلام المسدى: هناك بعض الاستفسارات حول تقديم الدكتور القط الذى تحول موقفه حيال الشعر المعاصر، خاصة وهو ينظر للأزمة؛ حيث واتانا بخلاصة مهمة مفادها أنه يبحث عن مسوغات لهذا التطور، وسؤالى هو: هل هذا التطور من قناعاته أم لمواقف حتمتها رئاسته للجلسة؟ وبمعنى آخر هل يتعلق الأمر بموقفه ككائن أنطولوجى أم ككائن مؤسساتى؟ أنا أستفسر عن نقطة محددة.. عندما عزا البعض تعقد أزمة الشعر العربى الراهنة إلى التأثر الحداثى الشعرى بالمقولات النقدية التى تعزل النص عن عالمه الخارجى، فإذا به يستنتج أنهم قد أوغلوا فى الإلغاز نتيجة قناعتهم بقطيعة النص عن عالمهم الخارجى هذا. ثم أسأل د. حماسة وأنا أربط المشكل النفسى الذى يتركب على المشكل العاطفى فى حواراتنا، أظن أن ثمة عقدة نفسية أكثر مما هى فكرية فيما بيننا. أنت تحدد وظيفة الناقد بأنها تيسير فهم الشعر على القارئ العادى وهى إحدى وظائف الناقد، وهى وظيفة تعليمية، بل هناك من أصبح يتعفف عنها.

وعقب د. عبدالله الغذامى على بحث د. حماسة، موضحا خلافه مع الباحث بقوله: خصومتنا معك منذ سنة فى ذلك البلد العربى الجميل هى خصومة محبة، وأشهد أنى منذ اكتشفت كتاباتك ظننتك من صف السباقين إلى الحداثة رغمًا عنك، والمشكلة أنك تنظر هادمًا بنفسك ما تبنيه. مدخلك إلى قضية الهياكل المجردة للنحو كمدخل أساس من مداخل فهم النص مخصبة، بلا مجاملة، لكنك تكون خطاباً «ميتا خطابى» حولها تستأصل به فكرتك من سياقها العلمى الحداثى. إن ربط القضية بالخطاب الإيديولوجى (عروبتنا مثلاً) مأساتها أنها تغفل عن أن العلم والتحديث لم تعد له جنسية محصورة فلا تعزلنا وتعزل نفسك عن حركة المجريات العالمية.

وقد عقب الباحثون على التعليقات وردّ د. عبدالقادر القط ـ على د. المســدى وأوضح أن المســدى دأب على التصنيف بصورة مسبقة مبنية على معرفة قد تكون ناقصة. وأنه ـ أى د. القط ـ قد يكون عند الحداثيين موسوم بالتقليدية، لكن ذلك غير صحيح على نحو ما تؤكد دراساته النقدية أو الشعر، ففى كتابه (فى الشعر الإسلامى والأموى) هاجم ما يسمى بـ «الفرشة» الاجتماعية. وأضاف د. القط: والحق أننا لسنا بدعًا فى المحافظة على لغتنا. يصدق هذا على الإنجليز والفرنسيين. إذا أضاف ناقد عربى prefix أو suffix لمساندة لفظ أوروبى أو دعمه بمفردة عربية ربما قبلنا هذا إذا لم يكن ثمة بديل، ولكن ما أغاظ د. القط ـ حسب تعبيره ـ أننا دائمًا فى موقف المتلقى. ألا يمكن أن تكون لدينا نظرية يتحدثون عنها فى الخارج وهل هذا طموح غير مشروع؟ لقد رأست مجلة «المجلة» ثم مجلة «الشعر» التى أصلت للشعر الحر وأوذيت كثيراً بسببها، ثم مجلة «المسرح» و«إبداع» التى رأست تحريرها فترة تسع سنوات، وقدمت فيها

جيل السبعينيات. ولذا أستطيع التكلم عن المشهد الشعرى.. أسألكم وأرجو أن تكونوا صرحاء مع أنفسكم لأنه دون هذه الصراحة لن يتحرر الشعر العربى ولن يتميز الموهوب عن الدعى فهل يرضيكم حقًا ما تقرأونه؟ أنا لا أنكر قصيدة النثر لكن هل يمكن لمصطلح أن يكون عذراً لهذا الهذر الذى يسمى نفسه قصيدة نثر؟ نريد القصيدة القائمة على الاختيار لا العجز. وألفت نظركم إلى أن الشعراء الذين يهاجمون الآن هم من أفسحت لهم باب «تجارب» فى «إبداع».

وحول مداخل قراءة النص الشعرى ألقى كل من د. عبدالمنعم تليمة ود. صلاح فضل ورقتين هامتين؛ إذ أكد الأول أنه اعتبر مشكل التأريخ للشعر العربى هو مدخل المداخل لقراءة نصوصه لأننا، بحسب تقديره لم ندون تاريخنا العام أو الإبداعى بعد. قال د. تليمة فى عرض بحثه: «مرة نحن عرب مسلمون وسبق أن كنا فراعنة، وبين هاتين الأطروحتين قالوا لنا عن الأفريقية، ولا يزال المشكل قائمًا حتى يتسع ما هو سياسى ليستوعب ما هو تاريخى؛ إذ لن تقوم للعرب قائمة إلا إذا استوعب الحد السياسى الحد القومى تمامًا واستغرقه. وأطروحتى أن يبدأ القارئ الناقد أو الناقد للقارئ؛ إذ إن الناقد قارئ لقارئ ـ أقول أن يبدأ قراءاته بعرض المعلوم (وهو القصيدة الحديثة) على المجهول الذى هو تاريخنا الشعرى. نحن كبشر اليوم فى لحظة هى انتقالة من فلسفة الفن إلى علم الفن.

ونحن نؤرخ للفن الراهن بأربعة أعمال (مقدمة إلى السيبرنطيقا) لفانيوس عام ١٩٤٨ ثم حركة ناعوم تشومسكى فى الخمسينيات، ثم (بنية الثورات العلمية) لتوماس كوهن عام ١٩٦٢ ثم أخيراً (جراماتولوجيا) لجاك دريدا. هذه الأعمدة علمتنا بدورها أن أعمدة الفكر العظيم أربعة: ماركس وفريزر وداروين وفرويد. وزالت التخوم بين العلم والفن وداخل الفنون وبين الأنواع ذاتها، وتأسس على هذا فى الأدب مفهوم النص الذى أصبح كل صيغة ولو لم تكن لغوية، وقال من قال ألا شئ خارج النص.. فى هذا الإطار تراجعت ثنائية الشكل والمضمون وبرز أمر آخر.. التشكيل.. ثم تفتح النص على قراءات لا نهاية لها بحسب كل قارئ وكل مدخل، وأسس على مفهوم النص باعتبار الأول وليد لطائفة لا متناهية من النصوص.. وليد للعالم. وذاهب إليه. فماذا عن الشعر العربى؟... التأريخ الراهن لشعرنا العربى يتبدى بسذاجة وفقر شديدين على النحو التالى: يبدأ الشعر العربى قبل مائة وخمسين أو مائتى عام من الإسلام وتلمع فى هذه الفترة المعلقات وفى القرن الأول الفحول الثلاثة الفرزدق وجرير والأخطل وفى القرن الثانى أبو نواس وبشار وغيره... ثم فى القرن الثالث أبو تمام والبحترى وابن الرومى.... وفى الخامس يقفل القرن على أبى العلاء وحده...وهذا أمر بدع من البدع، خاصة إذا نظرنا إلى الشعر العربى ووجدناه مرهوناً بالأسر. إن هذا تأسيس قائم على الانفراط وعدم الارتباط بالمراحل الكبرى فى حياة الأمة، وأنا أرى أن التاريخ الإبداعى للعرب يبدأ فى أقدم أثر وأقدم نص ويتجاوز اختلاف اللغات القديمة فى المنطقة. إن النصوص القديمة عاشت فى وجدانات الشعوب من خلال تفجر العاميات فى الآداب المحلية على نحو أسطورى وملحمى بعدما ضاقت الفصحى والتفت حول السلطان والخليفة. السؤال هو كيف أستطيع أن أقرأ قصيدة لشاعر يعاصرنى الآن بينما لا أستطيع أن أعرضها على هذا التاريخ الشعرى؟.. إذا ما ظل الأمس مبدداً ومشتتاً ستبقى قراءتى على هذا النحو تماماً.

ثم عرض د. صلاح فضل بحثه حيث بين أن هناك نوعين من المداخل للقراءة الشعرية؟ أولهما المداخل الإيديولوجية التى ترتبط بكل ما يدخره القارئ من وعى وخبرات تاريخية وجمالية ويوظفها بشكل شعورى أو غير شعورى فى القراءة، ولا يسع أى قارئ للشعر تجاهلها لكنه قد يتلمس لمساربها القنوات الموضوعية التى تجعلها أكثر قابلية للتواصل وأقل إنهاءاً لأسطورة الشخص القارئ ذاته.

أما النوع الثانى الذى أتوقف عنده فهو ما يمكن تسميته المداخل التقنية وتتمثل فى نظريات الشعرية التى لم تعد منبهمة مع المنظومة الأولى، وهذه المداخل التقنية فى النصف الأول من القرن العشرين صارت ذات امتدادات عميقة وتملك جهازها الاصطلاحى ومجموعة إجراءاتها المعرفية؛ فأصبحت هناك الألسنية والتداولية والنظرية الشعرية التوليدية. وسأطرح موجزاً لتجربتى الشخصية لتكوين تشكيل أستطيع أن أزعم أنه مركب من النظريات الشعرية المتداولة

جميعًا، لكن المزاج فى هذا المركب الجديد يطرح قضية جوهرية ألا وهى مدى فاعليته فى قراءة النصوص الشعرية العربية، خاصة وعرضت لهذا فى مقدمة كتاب (أساليب الشعرية المعاصرة) اعتمدت على قياس منظومة عوامل أو درجات الشعرية المؤلفة من أربعة مستويات: أولها درجة الإيقاع، وهذا لا يتمثل فى طرفى ثنائية حادة ما بين التحقق الكامل أو التلاشى الكامل وإنما على مسافة يمكن قياسها بتحديد العناصر الإيقاعية المختلفة، ويعتبر هذا المكون الأول للشعرية بالغ الأهمية فى شعرنا العربى الذى به نميزه تاريخيًا عن النثر، ولا ننكر ثورة الموشحات ثم ثورة اكتمال قصيدة التفعيلة. وغيبة هذا النمط فى قصيدة النثر تطرح أصعب الأسئلة على قصيدتنا المعاصرة. والمستوى الثانى يتمثل فيما أطلقت عليه درجة النحوية والمتصلة بعملية التركيب الشعرى، أما المستوى الثالث فنقصد به درجة الكثافة الشاملة للعنصر التخييلى فيما يتصل بالترميز واستخدام الأسطورة وتداخل النصوص، كما يتجلى فى عمليات التناص ومستوى اختيار بناء المعجم الشعرى وكل ما يدخل فى جعل النص الشعرى أكثر احتدامًا، وتتسع لتتضمن أعمق عناصر الشعرية التى مازال النقد الحديث يحلل شبكة علاقاتها المتعددة. أما الدرجة الرابعة فنقصد بها درجة التشتت.

والمشكلة الأساسية للشعرية الحديثة أنها لا تعتمد على تبين الدلالة أو تراتب المفاهيم أو اتساع النسق المألوف فى عملية التواصل الشعرى، بقدر ما تلجأ للتقافزات بين الأجزاء المختلفة بما يتحدى المتلقى ويدعوه لاقتراح البنية الدلالية. والإمعان فى هذا أى ضرب عملية تماسك المفاهيم التخييلية والتركيبية، يمثل ملمحًا حداثيًا شعريًا باعد بين متلقى الشعر وصانعى هذه النصوص. لا يمكن الإخلال بالتوازن الضرورى بين هذين المدخلين لدى كشف القراءات الشعرية؛ لأنهما يسمحان بفهم عمليتى التراتب والأولوية. والحقيقة أن الشاعر لايتعلم من الناقد... والوعى النظرى والمعرفى للشعراء يجعلهم من صانعى المذاهب وليس العكس. أنا أعتقد أن الشعرية العربية المعاصرة فى تجريبيتها الراهنة قد غلبت عليها جماليات الاختلاف مقابل جماليات التماهى التى كانت تطبع شعرنا القديم، أما موقف أحكام القيمة فتلاحظ أن المذاهب الإيديولوجية تسرف فى توظيف وتغليب هذه الأحكام مقارنة بالمذاهب التقنية التى تغلب أحكام الواقع، مما يتولد عنه نوع من التوتر والمفارقة فى مسائل الشعر، وأظننا مطالبون بإيجاد حلول لهذه الإشكاليات.

وقدم د. خلدون الشمعة بحثًا بعنوان «تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب»، أبرز فيه أن النموذج المبكر نسبيًا لاستخدام هذه التقنية يعود إلى مرحلة تحول فى الحساسية الفنية كان الشاعر عمر أبو ريشة قد دشنها فى قصيدة «كأس» المنشورة عام ١٩٤٠، وبدأ الالتفات إلى قضية القناع مع ظهور الحركة التموزية فى الشعر العربى الحديث لدى خليل حاوى وأدونيس والسياب ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا. وقد حاولت الحركة إعادة اكتشاف الذات من خلال البحث عن مصادر حضارية بديلة. وكانت ترجمة جبرا لفصل من كتاب «الغصن الذهبى» للأنثربولوجى السير جيمس فريزر بمثابة تأكيد اهتمام التموزيين بدور الأسطورة فى الأدب، وعليه من أبرز دلالات الحضور والغياب أن العودة لما قبل التراث الإسلامى كانت انعطافة حضارية نهضوية، كما أن القصائد المرتبطة بهذه التقنية اعتمدت على فكرة إليوت الخاصة بالمعادل الموضوعى، فكان أن حاول الشاعر العربى إيجاد تمييز بين أنا الشاعر والأنا الفنية واستتبع الحديث من خلف قناع شخصية فنية نشأة المونولوج الدرامى، غير أن النتيجة لم تكن دائمًا قصيدة قناع مكتملة ذات خصائص يتفق عليها النقاد، وهو لبس وقع فيه النقد العربى عندما أخفق فى التمييز بين «الإلماعة» Allusion والقناع Persona، ولأن الأولى ليست مشروع قناع بالضرورة وإنما تقنية إشارية أسرف اليوت فى استخدامها فقد استهدفت إغناء النص بشبكة من علاقات التناص ومنحه أبعادًا تسبغ على الرموز والشخصيات التراثية دلالات جديدة، بينما النقد العربى يهمل علاقة القناع بالدراما معرضًا عن سبر المعنى الاصطلاحى النقدى لكلمة Persona التى ترتبط بالمسرح، خاصة الكلاسيكى، حيث تشير بالتحديد إلى الشخصية الدرامية. كذلك، ترتبط القصيدة بفكرة البطل التراجيدى أى تتمثل وعيًا مأساويًا بالتراث. وإذا ما كانت تجربة التراث تتمثل هزيمة الأنا دائمًا كما يرى يونغ فإن هذه

الهزيمة كانت تمارس فى قصيدة القناع على أنها تراچيديا خاصة تتمرأى فيها الهزائم العربية باستمرار. ومن الدلالات كذلك نشوء تنويعات عربية على الجنس الأدبى المرتبط بقصيدة القناع وهو السخرية من البطولة Mock - heroic genre. لكن يلاحظ غياب هذه التقنية من الشعر العربى الحديث بدءا من الثمانينيات. ويتساءل الباحث عن علاقة ذلك بإفلاس مفهوم البطولة بشقيه المثالى أو الذى يشير إلى بطولة العمل الفنى ذاته.

وقدم د. جابر عصفور مداخلته على هيئة تساؤل كالتالى: هل من الضرورى أن نرد نشأة القناع فى الشعر العربى المعاصر إلى ما سمى تقليديًا فى الستينيات بالحركة التموزية، أم الأكثر ضرورة أن نرد نشأة الظاهرة لرؤية للعالم تقوم على مركزية الزعيم الواحد المخلص؟ لأن قصيدة القناع ليست قصيدة حدثت عند من نطلق عليهم «الشعراء التموزيين» وإنما عند الشعراء القوميين، سواء أكانوا من البعثيين أم الناصريين، ورد الظاهرة إلى التموزيين يمكن أن يتناقض والجواب على السؤال: ولماذا تخلخل القناع واختفى؟.. فالدكتور خلدون أوضح بنفسه أن القناع تخلخل عندما اختفت فكرة البطل سواء أكان عبدالناصر أو صلاح الدين الأيوبى أو صدام حسين. أنا أيضا أدعو إلى أن نلجأ للتمييز البلاغى. الاستعارة الموجزة يمكن أن تصبح استعارة ممتدة ولو صحت هذه الفكرة تتغير أمور كثيرة. لماذا نتصور القناع بوصفه حيزاً محدوداً فى قصيدة واحدة؟... لماذا لا نتصوره فى ديوان يتكون من مجموعة قصائد ترتبط بشخصية واحدة أو يرتبط بشخصية تتكرر عبر دواوين مختلفة، كما فعل سعدى يوسف مع (الأخضر بن يوسف)، حتى ولو لم يتكرر اسم القناع ذاته.

كذلك جاء مداخلة د. كمال أبوديب على هيئة أسئلة للباحثين.

ألا يمكن للدكتور تليمة أن يسعى «لتأسيس» العمق التاريخى للأدب العربى خارج الإطار الايديولوجى من منظور التحليل الدقيق للبنية الإيقاعية الذى حاولته واكتشفت أنه يستغرق قروناً طويلة، وأنه لا يمكن أن يكون قد تطور عبر الفترة التى حددها الجاحظ بإشارته إلى حوالى ١٥٠ ـ ٢٠٠ عام؟ وألا يمكن للدكتور فضل النظر بتمعن إلى العلاقة المعقدة بين الشعر والنقد فى منعطفات حاسمة وإلى تأثير التأملات النقدية على الأعمال الإبداعية؟.. ثم أخيراً ألا يمكن للدكتور خلدون أن يجد متسعًا من التلاؤم مع ما حدث فى الشعر العربى والدراسات النقدية العربية بتقبل مفهوم جميل لدى إدوارد سعيد اسمه «هجرة النظريات»؟.. ولماذا نظل نصر أن نعيد ما يحدث من عمليات تطورية وتحولية وإبدالية ـ بمفهوم فوكو للجملة ومحمد بنيس؟. لماذا نصر على أن نعيد الأمور دائمًا إلى أصول نشأت منها ؟. هذا نمط فى التفكير يبدو لى أصوليًا.. وأقصد الكلمة هنا بعمومية.

وأجاب د. خلدون الشمعة: إشارتى للتموزيين فى سياق الحديث عن الإلماعة التى جعلت جبرا إبراهيم جبرا ينقد ديوان (أغانى مهيار) التى رآها أقنعة تناقض بعضها. ما اقترحته هو تنظيم هذا الحقل. إذا ما اعتبرنا قصيدة «عين الشمس» للبياتى قناعًا و (مهيار الدمشقى) قناعا، بهذا يفتح الباب أمام الفوضى. جبرا استخدم الكلمة لينفيها وقد أحببت التمييز بين المعنى الاصطلاحى الناجز والمعنى القائم وهو معنى لغوى.

أما د. تليمة فقد علق بقوله: لنكشف عن جدليات القصيدة العربية. لنفتح الباب أمام اجتهادات أخرى تؤسس على جوانب تاريخية وغير تاريخية حتى يسطع تاريخنا الإبداعى. هناك من ينظر إلى الراوى فقط فى القرآن والعهد القديم والجديد فيكشف عن فتوح حقيقية فى جماليات النص القديم الملحمى والأسطورى والدينى. أدعو لاجتهادات جديدة..

واختزل د. صلاح فضل إجابته إذ قال: لا يمكن فصم الصلة الوشيجة بين القديم والجديد لكن منابع إبداع الشعراء تختلف عن الطرق العلمية المضبوطة فى الدراسة التحليلية، ولا ينبغى الخلط بحيث تحمل الحداثة بشقيها إبداعًا ونقداً مسؤولية ما يلقى عليها من بعض النقاد والمتلقين، مما تصوروه بعداً عن الذائقة الشعرية ونهر الإبداع العربى. الفصل خطوة ضرورية لتحليل الظواهر.

وفى محور بعنوان «آفاق الشعر العربى المعاصر» قدم د. صمود بحثًا بعنوان «فى مقروئية الشعر الحديث» تناول فيه أدبيات القراءة اليوم؛ فيوضح أن القارئ إذ يقرأ النص ينخرط فى عملية تواصل بينه وبين صاحب النص بواسطة الرسالة اللغوية الواقعة بينهما، وهذه العملية تقوم فى جوهرها على تكامل تحولين يقعان على مضمون الرسالة؛ أولهما خروج هذا المضمون إلى بناء صورى بعملية تركيب الرموز أو «تشفيرها» ثم «ترجمة» ذلك البناء الصورى إلى المضمون المحيل عليه بعملية فك الارتباط وتحليل التركيب. والسمة الغالبة على علاقة القارئ بالنص هى وجود فجوة بين الطرفين الأساسيين فى عملية التواصل. ومأتى الفجوة قد يكون زمانيًا تاريخيًا إذا اختلف زمن القراءة عن زمن الكتابة، وقد يكون مذهبيًا إذا كان صاحب النص يصدر عن عقيدة مخالفة لقصيدة القارئ مثلاً. غير أن «تجسير» الفجوة بالقراءة لا يعنى السعى وراء أحادية المعنى الذى قد يقوم ـ ضمن هندسة النص ـ على ثنائية ضدية هى ثنائية الإظهار/ الإضمار التى يترتب على تلازمها ضرورة النظر فى الأثر الذى تخلفه تعدد إمكانات الفهم فى القارئ وبالتالى فى عملية القراءة. لكن المعنى مفرد وإخراجه من دائرة التعدد هو أمر تقتضيه محاولة الخروج من الحيرة والسعى لتحقيق الفهم عبر الانتصاف، لتفسير ما، إذن، القارئ هو المتحمل لمسؤولية المعنى. وثمة فهم قبلى لا يمكن إنكاره يتوافر لدى القارئ مرهون بمنظومة خبراته وأفكاره، يحدد ويسير القراءة والاستقبال، ويتضح ـ بلا جدال ـ أن أفضل القراء ما يختار نقطة ارتكاز تضم أكبر عدد من العناصر وتكون الرواسب فى أقل درجة ممكنة. للقارئ ـ إذن ـ سلطة بانية Instance Structurante لمعنى فى النص وبه، عن المكنون الموجود فيه أو فيها، همها الانسراب من العلامة إلى الحياة.. إنها سلطة التعقل والنظام بينما سلطة المبدع هى سلطة هدم وهذيان In-stance délicante كبحث وراء المتستر.

ويقترح الباحث ما يشبه خطة عمل لتجسير الفجوة بين النص والقارئ، محاولاً تخطى إشكال دعاوى الغموض والاستدعاء التلقائى لمفردة الوضوح فى المقابل، مدافعاً عن حقوق ومشروع الكتابة الجديدة فيما يتعلق بعدم الانطباع لفرائض وتصورات لا توضح سوى حقيقة واحدة فى رأى الباحث؛ ألا وهى أننا نطلب من النص «الاطمئنان».. ومن هذا يجدد الدعوة إلى بلاغة جديدة، مانحًا إيانا تعريفه للمقروئية كقابلية فى النص للقراءات والانفتاحات اللامتناهية.

وعرض د. محسن جاسم الموسوى لإشكال نظرية التفاعل فى الشعر العربى فقال: لقد حاولنا مد العلاقة بين نظرية السرقات فى الأدب العربى ونظرية وسواس التأثير كما يسميها هارولد بلوم، كما حاولنا التماس سلسلة من العلاقات بين الاتجاهين ومختلف ما جاء فى منطوق النظرية. وأود الاشارة إلى أن النظرية تعنى شيئًا محدداً وفاصلاً عما ألفناه منذ ما قبل السبعينيات. وتنطلق قراءتى من الحاجة للتوسع فى الشعر والنقد مستأنفًا تساؤلات الحداثيين فى العلاقة بالسلف، وآخذاً من النقد الجديد والبنيوية المستكملة للشكلانية الروسية، ساعيًا إلى تآلف مصطلحاته مع المعجم العربى البلاغى. ويبدو الشروع فى سياقات التفاعل والمثاقفة بالغ الأهمية إذ ثمة ما يستدعى تحديثًا لآليات النقد وتنشيطاً لقراءة القصيدة الحديثة. هناك ما يدعو إلى الاهتمام بقراءة بلوم فيما يسميه بوسواس التأثير فى عناية خاصة بالولادات الشعرية، وعلاقة ذلك بنظرية السرقات العربية فى انهماكها بالنص الحاضر والانحراف عنه فى معجم معروف يشارك فيه عديدون كالجرجانى وابن رشيق لاحقًا والحاتمى. وحتى البعد النفسى الغائب فى هذه النظرية يبدو حاضراً فى هذا الاستبعاد؛ إذ إن الانهماك التفصيلى فى تقنية البلاغة يكشف عن حضور آخر فى ذهن مبتدعيها الذين لايرون لزوم التأويل أو الاتيان على دواعى الاحتذاء والاستلاب والغصب والتوقف عند الدلالة المتفاوتة للتسميات. وعندما يطرح هذا فى إطار الاشتباك مع الخلف والموروث يمكن أن نطالع مشروع الحداثة الخمسينى على أنه حلقة ليست الأولى، خلاسيتها تؤكد انتماء مسكوتًا عنه قد يعود إلى «الديوان» عندما كان دعاته يرتدون على الإحياء مرة والانشقاق من داخله مرة أخرى. والحق أن المعلن فى المنشور النقدى لا يقدم الصورة كاملة، وإعلانات أدونيس لا ينبغى أن تفسر على غير معناها؛ إذ إن سكوته عن جماعة الديوان مثلاً لا يتستر على تأثره بهم.

وأقول إن ثمة من يطالبنا بإعادة تفكيك الجارى من الحداثة الشعرية بعدما كادت أن تؤول إلى معيار وسُنّة. نحن نلاحظ هلع بعض الأباء محبذين الاسترخاء بين استجداء الرحمة والمغايرة، ولهذا تأتى الاستجابة من الأبناء مذبذبة أو اعترافاً بدور لم يكن يستحق المحاكاة فى أحسن الأحوال. نحن أمام ثقافات وأصوات وقصائد فى هذا الوطن جلها ينتشر أو يستبعد أو يختار نفى الذات، ولهذه أيضًا أبوتها ومسعاها ولا تتوجه إلى النتيجة كما لا تطالبها بإذاعة سرها. إن التفاعل المقصود، والذى هو تداخل ما بين المقروء والمسموع والمشاهد والمجرب الذى تحضر أطرافه فى تعدديات إنسانية، هو شاغلنا فى قراءة الفعل الشعرى الآن.

وألقى د. عبدالله الغذامى بعد هذا ورقة بعنوان «تأنيث القصيدة ـ قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية» فى لغة تكاد تكون فرويدية دون حجب. وساخرة من لغة ومنطق القبيلة؛ إذ تعرض «لحكاية» ـ كما وصفها ـ قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة التى حطمت ـ فى لغة الباحث ـ أهم رموز الفحولة والذكورة (والمقصود عمود الشعر ـ ولنلاحظ هنا كلمة عمود ومفردات أخرى شتى استخدمها الباحث مثل «الاغتصاب والانتهاك الجرئ» والاستشهاد بمفردات من نوع جمل بازل أى الفحل المكتمل وغيرها على مدار البحث الذى استشهد بمحاولات الرواد الذكور ـ واللاحقين عليهم ـ إنكار فضل السبق فيما سماه «اختراق نظام عمود الشعر وعروضه المذكر» على قصيدة نازك ومحاولة زحزحتها عن هذا الفتح ليتم نسبه إلى بدر شاكر السياب، أو القول بأن القصيدة ليست قصيدة حرة وإنها نوع من الموشحات، أو حتى الإدعاء بأن قصيدتها ليست سوى تغيير عروضى وأن الأهم من هذا هو التغيير الفنى. ويتتبع الباحث مشوار القصيدة المؤنثة ـ كما أسماها ـ التى ظهرت فى عام ٤٧ و ٤٨، ومراوحات التسمية ما بين الشعر الحر وحركة الشعر الجديد أو الحديث، ثم التحول إلى مسميات مثل قصيدة التفعيلة مؤكداً على أن هذا النسب المؤنث كان حاسماً وأولياً على يد نازك الملائكة، ولم يحدث لدى السياب إلا بعد تدرج بطئ عكس ما أراد الكثير من المنظرين العرب، وأنه ـ أى السياب ـ حتى عندما فعل هذا إلا أن قصيدته التفعيلية الأولى حافظت مع ذلك على عمود الشعر الذكورى فى لغته وذهنيته ونسقه القولى.

وألقى د. شربل داغر بحثا عن التناص عنوانه «التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعرى» أوضح فيها أن مسعى الدراسة يقوم على تبرير التناص من حيث هو مسعى جديد فى الدراسات الأدبية بديلا ومكملاً للأدب المقارن فى صياغيتيه الأمريكية والفرنسية. وهناك محطة ثانية هى تعريفات التناص سواء العربية أو الأوروبية أو العربية الحديثة، وأما المحطة الثالثة فهى السبيل الإجرائى للتناص حيث يعين مصادره وميادينه والوقائع التناصية، ثم ينتقل إلى دراسة أشكال التناص ويتعرض لمقاصده أو الهدف من التناص ويقترح توسعة المفهوم ليطاول شؤون الواقع فى التفاعل الثقافى مستعيناً بأفكار درسلر وباختين وكريستيفا وغيرهم، وصولاً إلى محمد مفتاح ومحمد بنيس، وخالصاً إلى أن هذه المساعى النقدية لازالت عالقة بأهداب النقد البلاغى القديم أو لاتقدم تفسيراً لإمكان وجود التناص ضمن عناصر النص الشعرى ومقاربته.

ومن ميادين التناص: الجنس الأدبى، بناء القصيدة ثم تناول الحساسية الفردية فى الشعر العربى الحديث. وتطرق إلى ما صارت إليه هذه الموضوعة فى حاصل الشعر العربى الحديث، وخلص إلى أن حداثتنا الشعرية رغم أخذها المستمر من الطرق الأسلوبية الحديثة، فإنها تظل موسومة بتلاوين محلية لا تقربها من النماذج التى تدعى تقاربها منه. وينهى ورقته قائلاً: ويمكن القول أن الشعر العربى دخل ثنائية لم تكن معروفة من قبل هى المصادر التناصية فى الثقافة الأوروبية وتقع فى باب التشوف والتماهى أحياناً، وأخلص إلى أنه واقع فى غير مجال ويستدعى طرقًا فى المعالجة لا تقصره على الوقائع النصية والشعر فقط ويشدد الباحث على ضرورة توسعة هذا المصطلح لأننا نحيا فى عالم شديد التناص.

وهنا سأل د. لطفى اليوسفى: فيما يخص ورقة د. صمود هل يطالبنا بدور اجتماعى للشعر؟ وإذا كان كذلك كيف نستخلص الوظيفة الجديدة؟ وإن كان هذا هو مقصده ألا يمكن القول إن الشعر ماعاد للتحضير أو التلقى بل أصبح

يضطلع بمهمة أكثر مكراً. هناك محاولة لنقل اللغة من الإنشاد إلى التسمية. الشعر العربي المعاصر فى أسوأ لحظاته يتأثر بالقديم لكنه أحياناً يقيم علاقة سرية معه بموجبها يسترده ويستكشف آدميته، وأخشى أن تلقفنا قدامة ما، ونقصى النصوص ويلتبس علينا الأمر.

وأجاب د. صمود: لا يمكن مطالبة الشعر بشئ لأن النقد ليست له سلطة موجهة، ويمكن أن تكون التحولات فى علاقة الشعر بذاته وبالكون مدخلاً لدراسة علاقتنا بالمجتمع والرؤى المتحكمة فيه. إن سعدى يوسف كى يكون الشاعر الذى هو تفرض عليه تجربته الشعرية أن يقصى من اللغة ذاكرتها، وأدبيات الحداثة تعلن عن القطيعة بين الدال والمدلول. الحق أن الناقد يبحث عن منطق الألفة، بينما الشاعر يبحر فى منطق الغربة.

وعلق د. صلاح فضل على مبحث د. شربل داغر معترضاً على محاولة الأخير توسيع مفهوم التناص ليصبح شبه أداة وحيدة لدراسة الكتابة وهنا المشكلة. وقال د فضل: التناص جزء من جهاز مفاهيمى متكامل كيف يمكن توظيف المفهوم للكشف عن شعرية النص وليس عن مجرد خواص فى الكتابة يستوى فيها الشعر والنثر ؟ ما نريد كشفه ليس كيفية توافق الشعراء مع الآخرين وإنما كيفية إبداعهم رغم هذا التوافق، ولنا أن نطور مفهوم وظيفة التناص ليصب فى دراسة الشعرية. ثم علّق على ما طرحه د. جاسم الموسوى قائلاً: إن أدونيس لم يغيب بمرجعية الديوان لديه فحسب وإنما غيب الإحياء ومرجعية الثقافة المشرقية فى «أنت أيها الوقت» منذ مطلع القرن حتى منتصفه وهو اعتراف لا أستطيع أن أنكره. وهو يعتبر الإحياء حركة نكوص لا حركة نهضة. أما عن بحث د. الغذامى قال د. صلاح فضل إن الغذامى يحاول اختيار البنية اللغوية أداة لتأييد مقولته الإيديولوجية وأخشى أنه يتطرف إلى النقيض (وهى الملحوظة نفسها للشاعر محيى الدين اللاذقانى حول التحول من الإجحاف للمرأة إلى تملقها) فى محاولته هدم بطريركية المجتمعات العربية.

وقد علّق د. داغر على المداخلة قائلاً: لم أقل بأن يكون التناص بديلاً عن الدراسة اللسانية بل هو جزء منها مكمل لها، وما انتقده فى مساعى الآخرين انتقالهم من الأدب المقارن وطرحهم مفهوم التناص، لكن شغلهم فيه يتصل بالأدلة الثبوتية والمعالجات الإجرائية التى قام عليها الأدب المقارن والمقابل والنقد البلاغى العربى. أنا أتحدث هنا عن Intra Text أو التناص الداخلى... أريد أن يصبح التناص عنصراً داخلياً وليس خارجياً.. أنا من الدارسين الذين يرون أن للتناص أساســـاً أناسيا أنثربولوجياً فى المجتمع، ودون الكلام عن مقاصد التناص لا نستطيع صراحة أن نفهم كل الجلبة المحيطة بأدونيس. ثمة ثقافة استعمالية تختلف عن الثقافة الإنتاجية، ومن المهم أن ندرس الحداثة ضمن المثاقفة.

وقد ألقى د. شاكر عبدالحميد بحثًا بعنوان «جسد الأسطورة وأسطورة الجسد ـ دراسة حول شعر السبعينيات فى مصر» مبتدئًا كلامه بلهجة اعتذارية إذ قال «ما أطرحه مجرد احتمالات إذ لاقطيعة، ولاقطعية». ثم أوضح أن أجيال ما قبل السبعينيات وجدت نفسها مع فكرة مشروع عام كبير قد يكون الوطن أو الأحلام... والمفهوم المحورى الذى حرك جيل السبعينيات كان النقل لا التوحد، والانفصال لا الاتصال، والفرد لا الجماعة بعدما سقطت المشروعات الكبرى داخل هذا الجيل، وظهر الاهتمام بالذات إلى حد الانكفاء متوازياً مع التعبير عن العزلة، مما أدى إلى دخول حالات من التهويم مثلما تبدى فى أعمال محمد سليمان وعبدالمنعم رمضان ومحمد آدم ووليد منير ورفعت سلام وجمال القصاص ومحمد فريد أبو سعدة ومحمد عيد إبراهيم وأمجد ريان وغيرهم، وواكب هذا الاهتمام الخاص بأحلام النوم والكوابيس وتهويمات الذات المستوحشة إلى حد الجنون أو الهذيان لدى عبدالمقصود عبدالكريم، وظهرت كتابات تستلهم روح الأساطير لصنع أساطيرهم الخاصة (حسن طلب وعبدالمنعم رمضان) كما ظهرت محاولات للتقريب بين اللفظى والبصرى والإفادة من فنون التصوير والسينما إلى جانب الاهتمام المحموم بالجسد سواء أكان جسد المرأة أو الوطن أو أى جسد آخر، وأصبح إدراك العالم متشظيًا مبعثراً. غير أن العكوف على الذات لم يكن شكلاً من الاضطراب

النرجسى أو الرفض السلبى الاكتئابى للواقع فى ظنى بقدر ما كان تعبيراً إبداعياً عن إدراك الواقع والتعامل معه، حيث لا يكف عن ملاحقة هؤلاء الشعراء بحالات مأساوية مستمرة. كانت أجيال الحداثة السابقة على جيل السبعينيات. ولتعذروا التعميم ـ موجهة إدراكياً وتصورياً نحو المركز بينما بدا جيل السبعينيات متوجهًا نحو الأطراف وفى مواجهة المراكز الضعيفة والمتهاوية. كان لابد من الانفصال لبعض الوقت. ويمكن أن نصف هذا الجيل بالجماعة الهامشية بكل ما يحتمل فيها من مبالغة فى الرفض ومبالغة فى القبول. العنصر الطبيعى السائد لدى عبدالمنعم رمضان هو الماء، بينما العنصر الطبيعى السائد لدى محمد سليمان هو التراب بكل مفرداتهما الدالة. فى التصور السابق على هذا الجيل كان الجسد واحداً، منعزلاً، هندسياً، بعيداً، كاملاً، مفتقداً ويتم العذاب من أجله، أما بالنسبة إلى الجيل السبعينى فهو ليس مكتملاً أو هندسياً أو منعزلاً أو واحداً أو خالداً، بل لا يحدث مسعى من أجله.. إنه يومى وتفصيلى وناقص ومفتوح لا يحفل بالخالد.. لا يهتم بالقناع قدر اهتمامه بالمرآة، ولا يهتم بالتجريد قدر التجسيد ولا بالألفاظ أو اللغة وإنما بالإيماءات وحتى الإفرازات. جسد الأسطورة يستكشف البعيد أما أسطورة الجسد فتستكشف القريب.

وقدم د. عبدالرحمن بسيسو بحثا بعنوان «قراءة النص فى ضوء علاقاته بالنصوص المصادر ـ قصيدة القناع نموذجاً» وتحدث فيه عن النموذج التصورى الذى انبنى عليه البحث فى مقاربته للقصيدة الحديثة، خاصة قصيدة القناع. وتحدث عن دوافع التقنع والوظائف التى يؤديها فى تلك القصيدة وهو ما يجعلنا نرى شبكة التناقضات فى الواقع العربى، باعتبار أن موقف الشاعر الهادف إلى فك اختراق هذه الشبكة وتفعيلها هو الأساس المحدد لطبيعة علاقاته (بالشعر وبالمجتمع) التى تعكس ـ من بين ما تعكس ـ دوافع التقنع فى القصيدة. ولأن الشاعر ـ هو القطب دائم الفاعلية المشتبك مع جميع أقطاب شبكة المتناقضات فهو متحرك داخلها وهى منسربة داخله، فهو يبحر كى يبدع القصيدة التجربة أو القصيدة الرؤيا بوصفها عالما من المرايا البؤرية الكاشفة ليصبح القناع موازيا شعريا للشاعر الإنسان الذى يتحرك فى الواقع الموضوعى ليجدد نفسه والواقع معاً.

إن صدور قصيدة القناع، بما هى تماه ديالكتيكى خلاق، لا يفضى فحسب إلى أبعادها عن التمركز حول أنا الشاعر أو حول هوية مجردة من ورق، يحيل إليها الضمير أناء، بل تجعل القناع فى القصيدة رمزا كليا وحسيا وعينيا هو محور تركيب القصيدة الذى يحقق انتماءها إليه إن ينطقها، فيبنى كينونته المستقلة عن الشاعر بما هى معادل موضوعى لتجربة إنسانية مستمرة ويولد القطب الأول فى تشكيل القناع الذى هو الشاعر سؤال الدوافع. لماذا يتقنع الشعر؟.. فيولد الاسم الثانى فى تشكيل القناع ـ بعد شبكة المتناقضات التى تحكم الواقع وإدراك مكوناتها ـ إمكان الإطلال على النصوص المصدرية التى تبنى عليها القصيدة وتبدأ المسألة فى تكوين اسم القناع التى هى من حيث البنية صورة مصغرة من تكوين القناع ذاته. ولا ريب أن حضور اسم الأنا المغايرة فى النص يبين أن المصدر الذى استدعى منه اسم القناع سيكون مهيمناً، وإن بدا غائبًا أو مستتراً فى ثنايا طبقاته العميقة. وعلى ضوء هذا التصور نستطيع تصور كيفية انسراب كثير من النصوص فى تكوين القناع وحدوث التناص والتماهى.

إن الشاعر وأنا الأنا المغاير، إذن، هما القطبان اللذان تتحرك بينهما النصوص، وإن كانت بعض النصوص تنطلق فى فضاءات ذات أنات مغايرة لتوسع تفاعلها، ولكن اتساع التجربة أحياناً يفضى إلى اتساع النص، ولكن هذا الاتساع ليس متلازماً دائماً والتجارب الساعية إلى اقتناص الأزمنة فى برهة رؤية كاشفة أو التوفيق بين ما يتناهى ومالا يتناهى ووصل الزمان بالأبدية هى وحدها التى تفتح الأنا المغاير على أشباهه، بحيث يكون القناع فى القصيدة التجلى النهائى مفتوحًا على الماضى موغلاً فيه قائمًا فى الحاضر ومفتوحا على مستقبل مفتوح لذلك النموذج الأصلى، وبحيث تتبدى القصيدة نصاً مكتوباً فوق مالا يتناهى من نصوص.

أما ورقة الشاعر مريد البرغوثى فقد كانت شهادة على واقع المشهدين الشعرى والنقدى بعنوان «الديمقراطية والاستبداد فى تناول النص الشعرى». حيث انتقد البرغوثى «حداثة القشور» التى ألحقت ضرراً بثقافتنا أدى إلى اختصار السياسة فى الهجاء واختصار المرأة فى الجنس حيث لا ينجو

من الخوف والارتباك شئ - فى ظل ثقافة الحزب الأوحد والزعيم الأوحد والحبيب الأوحد - بما فى ذلك قراءة النص وكتابته، ويركن الجميع إلى حالة يصفها الشاعر بـ «اطمئنان القبيلة»، وهى حالة قائمة على أوهام التأكد. ثم يعرض لمدخلين فى التعامل مع النص الشعرى: أولهما مدخل استبدادى مغلق يكون صاحبه رأيه فى النص قبل التعامل معه؛ إذ لا يفكر فيما يرى بل يرى ما يفكر فيه، ويتضمن هذا ازدواجية تحويل الإيديولوجيا إلى ذائقة جمالية أو العكس. ويهرع أصحاب هذا الاتجاه إلى أى شاعر كبير لدى كتابته لقصيدة جديدة حتى وإن كانت رديئة مهللين ومصفقين.. وهو أمر لا يوصف بأنه أقل من سلوك عصابة سعيدة. أما المدخل الثانى فديمقراطى طازج يتعامل «ببراءة» - نسبية - مع النص، مدركًا أنه لا وصفة أو أحكام مسبقة فى الفن، ويشير الشاعر إلى تناقض بعض الشعراء والمبدعين مثل موقف العقاد من شوقى ثم إهداره قيمة ذلك التمرد والاجتراء لدى إحالته لاقتراح صلاح عبدالصبور الشعرى إلى لجنة النشر «للاختصاص». وأخيراً يدعونا الشاعر إلى إجادة قراءة القلق.. لنختبر جدارة كل نص على حدة.

وقد علق كمال أبوديب على تلك الورقة قائلا: هذه شهاده شخصية فيها الكثير من توهج اليقين والقلق حول مستقبل الإبداع العربى، لكن الآراء فيها طرحت بيقينية مذهلة فى درجة الوثوقية التى تجلت فيها. ولو عرفت الورقة مثل القلق الذى نحياه لكانت أكثر إثارة الأسئلة.

وعلق د. عبدالله الغذامى بقوله: المشروع الذى تتصدى له شهادة مريد هو نقد النقد... فكيف نتعامل مع الخطابية بخطابية.. بل وعمومية. خطاب مريد موغل بتشاؤميته. فهو يأتى للخطاب النقدى كهجّاء وكأننا لازلنا فى خيمة النابغة لم نبرحها.

وعلق د. جابر عصفور على تلك الجلسة قائلا: ها نحن أمام جيل يقول أجرأ مما كنا نقول. ثم سأل د. شاكر ألم نركز على الانقطاع أكثر من الاتصال؟، وإذا مادرسنا تكوين الجملة فى شعر عبدالمنعم رمضان مقارنة بمثيله فى شعر أدونيس هل تظل فرضية الانقطاع قائمة؟ أما عن ورقة مريد البرغوثى فقال: جميلة هى ثنائية النقد المستبد والنقد الديمقراطى لكن هل هى ثنائية.. مفروضة على الإبداع أم أنها ثنائية موازية لثنائية النص المغلق والنص المفتوح فى الإبداع؟

أجاب د. شاكر عبدالحميد قائلا:

نعم ركزنا على الانقطاع أكثر من الاتصال. هناك اتصال على مستوى أفقى مع الشعراء ورأسى مع الشعراء السابقين.. فى «أكون» والماضى معًا.. ليس هناك قطع دنيوى إذا ما استخدمنا لغة مهدى عامل ولا قطيعة إبستمولوجية إذا استخدمنا لغة باشلار.

كما علق مريد البرغوثى على المداخلات بقوله: ماكتبته مجرد ملاحظات شاعر على المشهدين الشعرى والنقدى، لست ناقداً ولم أتورط فى هذا الادعاء، والثنائية التى أشار إليها د. جابر قائمة فى المشهدين.. وبطتها اجتهاداً بغياب الثقة فى الذات.

كذلك قدم د. وليد منير بحثًا حول التجريب فى القصيدة، وأوضح أنه بعدما صار بعض التجريب «لعبة مفتوحة على العشوائية» والاستسهال لادعاء الجدة لابد من استحضار التجربة لتوفير مرجعية ملائمة، والحد الأدنى من الضوابط والمعايير التى تحفظ للتجريب شرفه، لأن الأمر أصبح يشبه سيركًا كبيراً. ولأن التشظى جزء من حقيقة الوضعية الإنسانية - مابين استلاب ويأس ونزوع للغياب، بحيث تصبح الأنا، وليس فقط الآخرين، هم الجحيم - هذا التشظى والغياب يأخذ فى القصيدة العربية المعاصرة شكل القلب والتشذير وإحلال التضاد واشباع سياق النفى وغيرها مما يؤدى لأسلبة حالة العزلة وتشكيلها بصورة موازية لمضمونها وتصوير عالم فانتازى لعالمنا ويفارقه، حتى تستطيع الأنا المشظاة أو الغائبة أن تحصل على وجودها الأسطورة لتحصل على وعى ما، والحذف نوع من المحو. لن نكون مفرطين إن قلنا إنه يمثل استبعاداً لجزء كامل من الوجود الملموس ليؤكد حضوراً ما ليس ملموسًا، والقلب نوع من كسر التعاقب لإفراد حضور حدث ما، كما يعمل على تأصيل عنصر المفاجأة وتدشين عجائبية الحدث، بينما القطع يمثل شكلاً

من أشكال «الربط»؛ بحيث تصبح الوحدة التركيبية أكثر بروزاً، ونلاحظه فى فن السينما. أما التشذير فهو تفكيك لوحدة العبارة أو الصورة وهو تشكيل بصرى مواز لمفهوم التبعثر. وإحلال الشئ فى نقيضه هو ما نعنيه بإحلال التضاد وهو قادر على توليد صورة شعرية مدهشة لكنها مشحونة بطاقة سلبية تنسف الشئ نفسه. وتكرار التقابل والتضاد مشبع بالحركة الدورية لقوانين توليده، أما التضليل فهو ما يمكن أن نسميه الاختباء والكمون. سعدى يوسف ومحمد الماغوط ومحمود درويش ومحمد عفيفى مطر وعبدالوهاب البياتى هم بعض من أتناولهم بحسب هذه المفاهيم.. فالحقيقة مشاة كما ينبهنا هيراقليدس ومختبأة، ولابد من تقشير اللحاء للوصول إلى مكمنها.

وقدم الشاعر حلمى سالم كلمة موازية حول الموضوع ذاته طارحًا لبعض الملاحظات والأفكار المرتبطة بعموم حركة التجريب الشعرية العربية فأوضح أن ثمة تطرفات وتزايدات وقعت على حركة التجريب الشعرية العربية المعاصرة من رواد تجربة الشعر ونقاده، قبل ظهور الموجه الوسيطة التى تشمل حركة شعر السبعينيات ثم الموجة المتأخرة أى جيل الثمانينيات والتسعينيات، وعرض فى السياق لفكرة الغموض والشكلانية والضرورات الحضارية والجمالية والسياسية للتجديد. لكن التزايدات فى رأى الشاعر تنبع من مقولات من نوع «لاآباء لنا وأننا بدء وقطع وانقطاع»، ولعل من آثار الإفراط فى اللعب اللغوى كان تدمير النص والقارئ معًا، هذا إلى جانب وقوف بعض شعراء هذه الحركة الوسيطة عند ما أنجزوه مما أعطى الإيحاء بأن الحركة قد استنفدت أغراضها، وهو ماليس صحيحاً. وزاد المشكلة تعقيداً تصور أن النثر معيار وشرط لما هو حداثى وشعرى، فوقع أصحاب هذا الاتجاه فى التطرف نفسه الذى وقع فيه من اشترطوا علاقة الشعرية بالوزن ـ رغم أن شرط الشعر هو الشعر. يضاف إلى هذا وهم الاعتقاد أن لا قضية فى الشعر الجديد؛ إذ إنه لا شعر ـ فى رأى حلمى سالم ـ بلا إيديولوجيا.. ودعا الشاعر إلى الابتعاد عن مقولة قتل الأب، لأن الوقوف «فى ساحة مليئة بجثث الآباء أمر لا شرف فيه ولا شعر فيه».. كما دعا إلى الخروج من الحزبين المسيطرين على تقييم إنجازات المشهد الشعرى، مابين حزب تأليه أدونيس وحزب هدمه.

اعترض الشاعر والناقد المغربى محمد بنيس الذى ترأس الجلسة بأنه حتى هذه اللحظة مازالت الحوارات تدور فى فلك محدد. وأننا نسمع حديث الشرق عن الشرق بينما فى المغرب العربى هناك جزء أساسى من إنتاج المنطقة العربية ثقافيا، وأكد أن هذه ملحوظته بوصفه قارئاً.

وبدأ الشاعر رفعت سلام بعدها قراءة ورقته التى بين فيها أن مصطلح قصيدة النثر استخدم ربما للمرة الأولى فى مجلة «شعر» نقلاً عن سوزان برنار قبل أن تختصر كتابات أنسى الحاج خصائص هذه القصيدة. وإلى جانب أن استجابتنا لها مفتوحة المعرفة، فإن السلبية الأخرى تنبع من أخذنا لكل كلام برنار عن قصيدة النثر الفرنسية من أيام بودلير ورامبو على أنه مطلقة بدهية أو حقيقة غير قابلة للنقاش. السخيف أن تتخذ نصوص أنسى الحاج وأدونيس طبيعة وثنية إلى جانب موجة عارمة جرفت منذ الستينيات بعضًا من أساطير الكتابة التفعيلية، ولاتوجد رؤية نظرية، ترجمة أو اجتهاداً. وتقف هذه النصب كعلامات، استفهام وتعجب على وضعية ثقافية معينة. لا يجب أن ننكر أن مصطلحات برنار التى هى مرتكزات خطاب أدونيس. ورغم أنها تمتلك فاعلية تأسيسية، فإن فاعليتها بالوساطة عبر مجلة «شعر» ومصادفة صدور الكتاب بعد تأسيس المجلة تشى بأنه ربما صدر لهذا الغرض ولا لشئ آخر. ولكن هل هى مصادفة خلو الأعداد الأولى من المجلة من أية مقاربة لهذه الأفكار؟..«ثورة الشعر الحديث» لعبدالغفار مكاوى يكاد يتقابل مع كتاب برنار لكنه لا يعبر عن الرفض والفهم فى التعامل مع القضية من حيث الوجود الأنطولوجى. إن الواحدية هى النموذج الذهنى الأعلى فى التعامل مع قصيدة النثر، وهذا الوضع يؤدى إلى أحد أمرين: الحذف أو الصمت. ولعل الأجهزة والمؤسسات المصرية ـ ولا نقصد فقط التعليمية ـ لها دور فى تسييد شكل معين للقصيدة على حساب غيره، فلغة إبراهيم شكرالله فى قصيدته قد أفلتت إلى الهيولى وافتقد الحضور الشعرى لفترة طويلة، رغم أن ذلك ضمان الفاعلية. هل قصيدة النثر قصيدة أم لا؟.. هذا لازال تياراً. لقد اختصرت معركتها إلى معركة حول التفعيلة. البعض ممن دافعوا عن صلاح عبدالصبور يأخذون

مواقف عزيز أباظة حيال قصيدة النثر. كما يقول ماركس إذن «التاريخ يتكرر لكن المرة الثانية فى صورة مهزلة».

ثم قدم د. حاتم الصكر بحثًا بعنوان «قصيدة النثر: الاعتبارات النصية وإجراءات التلقى» أوضح أنه لجأ فيه للتاريخية. مؤكداً أنه لابد من معاينة ما أسماه بخطايا القصيدة النثرية، وأنه لا يتفق مع الشاعرين محمد بنيس أو حلمى سالم فى كونها بدأت منذ الأربعينيات والخمسينيات؛ لأن هذا لايعطينا عمراً كافياً لتطورها الزاخم فى لغتنا..

وأول الخطايا برأى د. الصكر تأتى من الخطاب النقدى العربى نفسه، ثم هناك الجيل الأول لكتابات هذه القصيدة. ويشير الباحث إلى «المقدمة الخطيئة الشهيرة لأنسى الحاج الذى كان تنظيره لنفسه أساسًا» إلى جانب طريقة الرواد الأوائل فى بحث جوانب المعرفة العميقة الهادفة إلى إعطاء صدمات للقارئ تعمق المقولات المعاكسة. وهنا يتساءل الباحث: مامعنى أن يقولوا نحن لا تراث لنا؟! وكل هذا بتبشيرية مخيفة. ثم ذكر كتبًا لسامى مهدى ومحمد باروت ورأى أنها عانت من شيئين وهما يكتبان عن الحداثة: الاهتمام بالجانب التاريخى عند الأول وطبقية المعنى عند الثانى. مما أدى إلى الوقوع فيما يسميه أدونيس «وهم النثر»؟ فخلقنا بالفعل «حاضنات وهمية» لها مما ولد شيئاً آخر. فهى تكتب كأنها هى قصيدة واحدة والقارئ بدوره لم يغير من منظور قراءته المهووس بالبحث عن معنى. ويذكرنا د. الصكر بأن المحددات التى تحدد استقبال النص الشفاهى مازالت تحكم النص الكتابى، مما أخر هذه القصيدة كثيراً. كذلك، هى رفضت لدواعى إيديولوجية، ثم إن سك المصطلح احتاج لبعض التعديل من أدونيس وغيره مما أنتج تشوشًا كبيراً. ويقترح الباحث تحديد مستوى النص بافتراض أبنية أخرى وهو التصور الخطى للقصيدة بدءاً من العنوان والكتابة والزمن. موجهات القراءة هذه تعطى النص شكلاً. إنها تحتاج لهذا التعين شريطة أن يكون الشاعر على وعى بما يفعل. وجود السرد فيها يتطلب قراءة من هذا النوع - مدعومًا بالضمير الأول. كل هذا يجب أن يساعدنا على قراءتها سردياً. يجب أن نسعى لمحاولة الفهم المبرأ لهذه القصيدة.

واعترض د. محمود الربيعى ود. عبدالغفار مكاوى على مضمون «الرسالة» التى تتضمنها وتبثها قصيدة النثر - إن كان ثمة رسالة بحسب ماذهبوا - داعين شعراء هذه القصيدة إلى التفكير فى رجل الشارع العادى ومجمعين على المعاناة فى قراءة إشراقات رفعت سلام. لكن د. الصكر أكد أن القارئ العادى ليس مقياس قراءة الشعر؛ لأنه لا يفهم حتى أبسط القصائد!

وانتقد د. أحمد كمال زكى فى بحثه «قصيدة النثر: تجريب أم تخريب» آليات فى هذه القصيدة التى وظفت مفهوم الرفض للنيل من الحداثة وجمال النص معًا، والغث الكثير الذى أصبح مرتبطاً بما ينسب لهذا الشكل الأدبى. بينما افترض الناقد اللبنانى بول شاؤول بدوره - فى بحث مطول - على استمرار السجال باعتبار أن ٩٩٪ من شعراء لبنان اليوم يكتبون هذه القصيدة ولم يعد الأمر محل جدل كما هو الحال - لايزال - حولها فى مصر. وأكد أن تاريخ قصيدة النثر العربية بعيد جداً وغائص فى التراث بينما خصائص هذه القصيدة بالشكل الذى حددته برنار تتهدم يوماً بعد يوم وقد يسلبها هذا المعيارية.

وعلق الأستاذ محمود أمين العالم على القضية فى صورة ملاحظات، مؤكداً أن سيادة مصطلح التجريب على التجربة يشى بسيادة رؤية منهجية محددة تثير قلقه، فالتجريب بالمعنى المعرفى عملية إجرائية تدخل عليها أمور مثل الغائية والاصطناع والقصد - ولايمكن إنكار هذا على حد قوله - وعندما نتحدث عن التجريب فى الشعرية الحداثية يقصد بها التجريب الذى هو نقطة البدء فى عملية الإبداع ذاتها. إن مفهوم التجريب الحالى فى بعضه ربما يكون أقرب لاصطناع التجربة الإبداعية. إذ ثمة منهجية ألسنية تغلب الدال على المدلول. هذا موجود فى الكثير من الإبداع الشعرى لأنه يكون منشغلاً بالشكل. وعند البعض يتطرف الأمر فيبلغ الحرص على اللامعنى ويستند هذا إلى رؤية إبستمولوجية وضعية للوضع الانسانى لاترى فيه إلا كل ماهو متشظى. ولما كان الأمر هكذا يصبح مفهوم الإبداع مرادفًا لمفهوم القطيعة مع كل ماهو قائم، وهذا يفتح بدوره الباب أمام الغموض الحداثى إلى حد الإعتام والابتذال، لكن - وهنا حاول العالم

أن يكون محدداً - الإبداع غموض لكن اللعب اللفظى بلا دلالة أو فقط لادعاء التهويم هو سمة الكثير من الإبداع الراهن - الذى بلاشك تتراوح مستوياته بين التسطح والرصانة.

وحاول فخرى صالح فى بحثه «قصيدة النثر العربية - الإطار النظرى والنماذج الجديدة» إلقاء الضوء على تسلسل المعايير النظرية ومدى ملاءمتها للحكم على مدى شعرية قصيدة النثر. وأوضح أن هذه القصيدة تنتسب إلى أفق المثاقفة والترجمة فى التعامل مع الآخر؛ إذ رغم مرور ما يزيد على ثلث قرن من ظهور هذه القصيدة على صفحات المجلات إلا أن التأصيل النظرى لها لم يتحقق بشكل كاف أو مواز للاعتراف النقدى الذى حققته قصيدة التفعيلة. والذائقة العربية - فيما يرى الباحث - لازالت فاصلة بشكل قاس وصارم بين النثرى والشعرى. وأوضح فخرى صالح أن ظروف الرفض التى مرت بها قصيدة النثر الغربية لازالت تعانيها أختها العربية، كما أن التصور الضيق للشعرية جعل الشاعر يرفض الوسائل الآلية فى الشعر الموزون المقفى ويبتغى توافقات سرية أكثر جمالاً. سوزان برنار اعتمدت شروطاً جديدة (وقتها بحسب تعريفها) لتحقيق الشعرية فى قصيدة النثر الغربية مثل الوحدة والمجانية والإيجاز وكلية التأثير، وهذا المفهوم الأخير ينتسب إلى تحليل الشاعر والقاص الأمريكى إدجارألن بو الذى رأى فى القصيدة الطويلة تناقضا فى المعانى. وقد نقل هذه المفاهيم أدونيس والحاج أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات. أنسى الحاج كتب مايشبه المقدمة التبشيرية فى كتابه (لن) حيث أعاد حرفا بحرف ما قالته برنار. ثم وسع أدونيس هذه الطروحات وحاول ربط تحليله لهذه القضية بالمفاهيم العربية فى النقد معيداً للأذهان الخطاب الصوفى، بالإضافة إلى طروحات حاتم الصكر وصلاح فضل وكمال أبو ديب، حيث يركزون على كون الصورة الشعرية هى الوحدة الأساسية المؤسسة فى قصيدة النثر، حيث يتحدث أبوديب عن «التعويض البنيوى» ويتحدث فضل عن «التعويض الشعرى» فى تحقيق شرعيتها، وعليه فهذه القصيدة تتميز باعتماد لغة المفارقة وجمالية الحد الأدنى فى تعبير برنار.ثم عرض الباحث تحليلاً سريعاً لنماذج من قصائد نورى الجراح وعباس بيضون وصلاح فائق وزكريامحمد وسيف الرحبى وسركون بولص، وأكد أنه ليس القصائد القصيرة وحدها التى تصلح كنماذج لقصيدة النثر.

وأمام محور ترجمة الشعر فقد قدم بشير السباعى ورقة بعنوان «المترجم ممثلاً - ترجمة الشعر: تجربة شخصية» أبرز فيها أن تجربة الترجمة كانت اعترافًا بالآخرية.. تدعى تسامحًا لايتعامل مع أية تحيزات شوفينية وهذا مستوى - فى تقدير الباحث والمترجم السباعى - لايمكن امتلاكه إلا إذا كنا جديرين بتحديه.وأضاف: «من يترجم قصيدة شموع لكفافيس لابد أن يشعر أنه نزيل شارع ليبسوس بالإسكندرية... وبعض مترجمى شكسبير الروس أحسوا أنهم ليسوا أقل من شكسبير. ورغم الوشائج السريالية الحميمة بين جورج حنين وجويس منصور فإن أصواتهما تظهر مختلفة فى ترجماتى. والحقيقة أن حضور المترجم يكمن فى ذوبان ذاته فى الآخرية، وهو الوحيد الذى يهنئ نفسه عندما نقول له «لم نشعر بوجودك». والمهارات النوعية تختلف، فما هو مطلوب من مترجم سونيتات شكسبير يختلف عن المهارات التى تتطلبها ترجمة رباعيات الخيام. كذلك يفرض تغيير الأزمنة صيغا جديدة من الترجمات لما ترجم، لأن كل مترجم يترجم تحديداً لمعاصريه وليس لأجيال قادمة.

وقدم الدكتور محمود على مكى شهادته فيما يتعلق بترجمة الشعر تاركًا - كما أوضح - النصوص الأخرى من مسرحية ورواية ومقال مما ترجمة إلى الإسبانية - وموصفًا الترجمة على أنها فن ومران طويل يتعين عليه التزام الأمانة والسعى لإعادة الخلق الأدبى وتمكن من اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها. ويشير د. مكى إلى تصنيف الشاعر والناقد الإنجليزى درايدن لترجمة الشعر والذى تحكمه ثلاثة مذاهب: أولها الترجمة أو النقل الحرفى أى Metaphrase للألفاظ فى سياقها الأصلى، وثانيها نقل المعانى فقط، بغض النظر عن نسق الجملة أو انتظام الكلمات فى العبارة أى Paraphrase، والثالث إعادة سبك العبارات بل القصيدة ككل إذا مادعت الحاجة بحيث يمكن تقديم المثيل العملى الأصلى باللغة المترجم إليها، ويطلق عليها درايدن مصطلح Imitation أو محاكاة الشاعر،ويمكن أن يصبح مااقترحه

درايدن مراحل للترجمة لامذاهب فيها. فالمرحلة الأولى لاتعطى ثماراً مقبولة وحتى نجاحها مرهون بتقارب اللغتين المعنيتين أو انتسابهما إلى الأصل نفسه كالبرتغالية والإيطالية، بينما اللغات التى يختلف فيها نسق الجملة تنتهى إلى رطانة تشوه النص. والمذهب الثانى هو نقل للمعانى مع مالابد من تغييره فى أنساق الجملة ـ هذا واقعيًا إن شئنا.. وفى الوقت ذاته تؤدى المحاكاة مثلاً إلى البعد عن النص الأصلى بعداً شديداً، ويمكن هنا ـ فى نماذج كثيرة ـ أن تصح العبارة الإيطالية «أيها المترجم.. أيها الخائن!»، ولاننكر صعوبة الجمع فى التوازن مابين الأمانة ونقل القيم الجمالية والفنية ـ إنها كيمياء الترجمة. وأضاف د. مكى: الحق إنى أرى تطبيقًا واقعيًا للمثل الإسبانى «إن الجهل شديد الجرأة» فى إقدام العديد من المترجمين على ترجمة نصوص مااستعدوا لها بشكل كاف. هناك فارق رهيب بين ترجمات طه حسين للأدب التمثيلى اليونانى فى النثر وترجمات المازنى والعقاد الشعرية الإنجليزية من جهة، وبين ترجمات مصطفى لطفى المنفلوطى أو ترجمة حافظ إبراهيم من جهة أخرى (ونذكر للأخير «البؤساء» التى هاجمها طه حسين بشدة وكان محقًا). وضرب د. مكى أمثلة متفرقة لترجماته الشعرية من الإسبانية إلى العربية مثل ترجمة أنطونيو ماتشادو أكبر شعراء الإسبانية فى القرن العشرين، وكالدرون دى لاباركا وغيرهم.

بحث د. جمال التلاوى كان مجموعة من المداخلات النظرية والتطبيقية فى ثلاثة محاور ـ هكذا وصفه بنفسه. وتوقف د. التلاوى عند الإيقاع فى ترجمة الشعر الإنجليزى للعربية، وطالب بالمحافظة على قدر من التنغيم يشعرنا أن ما نقرأ شعراً وليس نثراً. كما أشار إلى أن مفهوم الإيقاع هو الذى أشار إليه إزار باوند Cadence فى مانيفستو الحداثة الذى أصدره مع بداية حركة الشعر التصويرى Imagist-poetry عام ١٩١٢ باعتباره نوعاً من الموسيقى الشعرية لاتعتمد على التفعيلات أو العروض التقليدية.

وأشار د. التلاوى إلى [illegible] موقعنا فى عالم الترجمة ـ أو كنتيجة للاطلاع على ثقافة الآخر من الإنجليزية إلى العربية والعكس (٢) أولاهما ترجمة [illegible] توفيق للسونيتات الشكسبيرية التى [illegible] وضياع جزء أساسى من روح شكسبير والتى تمثل إخفاقًا كبيراً، فرغم أن المترجم شاعر فإنه قدم ترجمة تفسيرية خالية من الشعرية أو إيقاعها. وثانيتهما نموذج الرباعيات (يقصد رباعيات الخيام) بالزجل لمحمد رضا والتى اكتفت بنقل صورة البيت الرباعى. بينما ينهض من بين الركام استثناءات جميلة مثل ترجمة عنانى لنصوص باوند وشكسبير وترجمة إليوت لماهر شفيق. وأشار د. التلاوى إلى أن هناك نظريات فى الترجمة تؤكد حق المترجم فى الحذف والاستبدال Replacement (ويؤكد أنه هو شخصيًا ضد هذا) حتى كان صدور كتاب Contemporary Theories of Translation عام ١٩٩٣ لصاحبه الأمريكى أدوين جنزلر الذى يقول فيه إنه منذ السبعينيات وحتى الثمانينيات نشأت جماعة فى جامعة تل أبيب أخذت نظرية الاستبدال، ثم طورها اليهودى إيڤين زوهار الذى حرص على الترجمة إلى العبرية بشكل انتقائى لإقامة «نظرية شرقية»، بينما هى نظرية صهيونية الدوافع؛ إذ تؤمن بالترجمة التوجيهية من اللغات الأخرى إلى العبرية، وتنقل نظريات الترجمة كنظريات حضارية تاريخية باعتبار القارئ المستهدف بالمادة المترجمة هو مايهم، الأمر الذى يعنى الانغلاق والأحادية بل وسلطوية التأويل عندما لايكون القارئ عارفًا باللغة الأخرى التى تمت منها الترجمة. ثم انتقل د. التلاوى إلى ديوان رفعت سلام فى (وردة الفوضى الجميلة) وقال إنه أخذ الكثير بل الكثير جداً والصريح من تى. إس. إليوت فى (الأرض اليباب) دون أن يشير إلى أن ثمة ترجمة أو تناصا أو خلاف ذلك، ووصف هذا العمل بأنه سرقات صريحة لفقرات وأبيات كاملة على مستوى الإيقاع والكلمات، حتى إنه يهجر فكرة عرائس النهر الموجودة فى التراث الفرعونى ليستعيرها من إليوت.. أى حتى على مستوى المرجعيات الأسطورية. وقدم الباحث دلائله بمقارنة نماذج من أشعار سلام وفقرات من (الأرض اليباب) لإليوت. غير أن مقررة الجلسة د. فاطمة موسى أكدت إنه لايمكن القول بعدم الحذف على إطلاقه، لأنها شخصيًا اضطرت لممارسة الحذف فى ترجمتها لنص مسرحية (الملك لير) لشكسبير فيما يتعلق بهمهمات الجن والعفاريت التى لو أدرجت بالإنجليزية لما كانت تعنى شيئًا، كما أكدت أن كلا من زوهار ونيوآرك يستحق معالجة أوسع من تلك التى منحها لهما د. التلاوى فى ورقته.